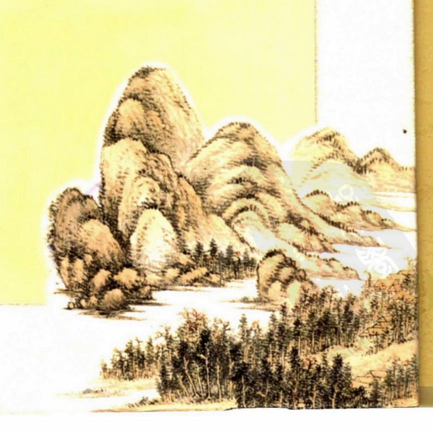
中國古典文獻學研究叢書

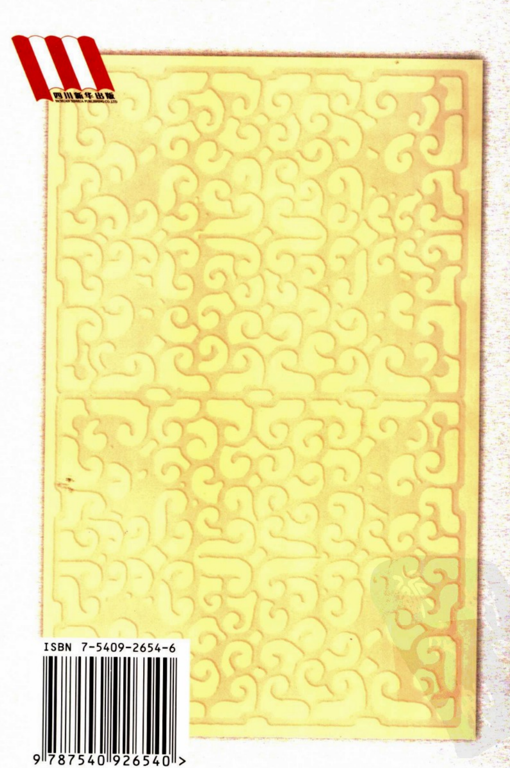
宋詩體派論

呂肖奐◎著





四川民族出版社



ISBN 7-5409-2654-6
9 787540 926540 >
ISBN 7-5409-2654-6/I·417
定價：30.00圓

四川大學『211工程』項目
中國古典文獻學研究叢書

宋詩體派論

呂肖奐◎著







四川民族出版社
2002・成都

圖書在版編目(CIP)數據

宋詩體派論/吕肖奂著 .—成都:四川民族出版社,
2002.7
(中國古典文獻學研究叢書/項楚主編)
ISBN 7－5409－2654－6

Ⅰ.宋... Ⅱ.吕... Ⅲ.古典詩歌－文學研究－中
國－宋代 Ⅳ.I207.22

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2002)第 058192 號

策劃制作:四川新華出版公司
總發行人:王　慶
總策劃人:陳大利
總監制人:文　龍
責任編輯:陳　華
封面設計:文小牛

宋詩體派論　吕肖奂　著

四川民族出版社出版　(成都鹽道街3號　郵編610012)
四川新華書店集團有限責任公司經銷
成都福利東方彩印廠印刷
成都武侯區機投鎮潮音工業小區(028)87445573

開本 850mm×1168mm　1/32　印張 12.125　字數 280 千
2002 年 7 月第 1 版　2002 年 7 月第 1 次印刷
印數:1—1500 册

ISBN 7－5409－2654－6/I·417　定價:30.00 圓

本書如有印裝質量問題請與工廠調换

《中國古典文獻學研究叢書》編委會

序

王水照

在中國古代詩歌批評史上，唐宋詩優劣之爭綿延近一個世紀之久，而且至今似乎未有定論。不但古今的許多詩評家、詩人參與其中，還吸引不少名家、偉人。魯迅説過：“我以爲一切好詩，到唐已被做完。”毛澤東也有“宋人多數不懂詩是要用形象思維的，一反唐人規律，所以味同嚼蠟”。這表明在這個長期聚訟的“詩案”中，崇唐、宗宋、折中三派并不是處在旗鼓相當的同一層面上的，因爲對唐詩的“巔峰”地位，三派皆異口同聲、一致肯定，争論的癥結點集中在對宋詩的評價與定位上，宗宋派在這一争論中處于弱勢。然而在上世紀八九十年代文學價值觀念多元化、對異量之美的認同、藝術標準調整的背景下，宋詩研究逐漸有所深入，對其特質的認識更爲周全、通達和深刻，有助于確立中國古代詩歌中這不同于唐詩的别一類的藝術審美範式。“唐音”和“宋調”，恰似雙峰對峙、兩水分流，蔚爲我國兩大詩歌奇觀。

研究宋詩的特質與藝術定位，可以而且應該有多方面的專題與方法。從宋詩的“體”、“派”入手，就是一個較爲切實而又存在很大學術空間的課題。宋詩“體”、“派”紛紜，名目繁多，但自上世紀三十年代梁崑《宋詩派别論》問世以來，迄無系統著作

對這一課題繼續進行研究。梁崑説："欲論宋詩，不可不知其派別"，不瞭解各派之"方法"、"習尚"、"長短"、"宗主"等而輕言宋詩之總體特點，就很難避免以偏蓋全之弊。這是不錯的。但他似不瞭解，宋詩作爲中國古代詩歌的一種獨立類型與範式，確具有其自身的特點；但這種特點不是凝固不變的幾個藝術要素的叠加混合，而是動態地存在于宋詩的發展、變化過程之中，存在于宋詩不同詩派和詩體的推衍、嬗變之中。也就是説，緊緊圍繞"宋調"的特質來展開對"體"、"派"的探索與把握，對于各個"體"、"派"的細緻描述，應以"宋調"作爲貫穿的中心綫索。我以爲這是一個既具學術開拓性、又能對宋詩研究産生重大作用的課題。

吕肖奂君于 1992 年秋來復旦大學從我攻讀唐宋文學的博士學位，我們經過多次商討，確定了《宋詩體派論》作爲學位論文的題目。她刻苦研讀，三歷寒暑，終于在 1995 年完成初稿，順利地通過論文答辯，獲得與會的答辯委員的一致好評和鼓勵。嗣後，她又經過不斷的修改充實，克服了出版、家務等方面的種種困難，現在得以出版面世。雖稍覺姗姗來遲，我却備感欣慰。

總覽全書十章三十節，以"宋調"爲綱，以各體、各派爲目，綱舉目張，前後相連，相互參證，形成一個有機的結構。作者主要着力于不同詩體、詩派的深入闡述，但又展示出"宋調"發生、發展、定型、變化乃至旁支、餘音的軌迹，以及"宋調"的特點和歷史定位，應該説，頗爲圓滿地達到了預設的兩個寫作目標。

與一般女性學者的著作相似，本書也具有論述細膩、叙説雅婉的風格。尤需説到的，是作者較高的理論概括能力和較好的藝

術感悟鑒别的素養。如她對宋詩“新變派”的理論、創作及其新變實質的揭示，“新變派”名稱的確立；又如把江西詩派看作一個變動不居的動態流程，分析其從正體至變體乃至餘脈的過程；又如對“活法”涵義及其演變的論析，均屬獨立見解，且持之有故，頗具説服力。

本書是肖奐君的第一部學術著作，應成爲再次拚搏精進的起點，盼能筆耕不止，繼續奉獻佳構。歲月荏苒，她離開復旦不覺已過六年，東西阻隔，雖時通音問，却未謀面，今借這篇短文，帶去我的問候和期望。

2001年12月



中國古典文獻學研究叢書

◎宋詩體派論　呂肖奐◇著

◎梁啓超文論的現代性闡釋　楊曉明◇著

◎從經學到美學：中國近代文論知識話語的嬗變　馬睿◇著

◎唐代小説觀念與小説興起研究　韓雲波◇著

◎中國詩性文化與詩觀念　王南◇著

◎龐居士研究　譚偉◇著

目　錄

引 言

宋人詩論、詩話、筆記中，有關宋詩體派的説法很多，不少體派在宋代已經有確稱、詳論，如西崑體、江西宗派、四靈體等。南宋末年，嚴羽在《滄浪詩話·詩體》中，“以時而論”部分將宋詩分列出“本朝體”、“元祐體”、“江西宗派體”；“以人而論”部分將宋詩又分列出“東坡體”、“山谷體”、“後山體”、“王荆公體”、“邵康節體”、“陳簡齋體”、“楊誠齋體”……已經勾勒出宋詩體派的大致情況。到宋末元初，方回對宋詩體派的劃分更加詳盡系統，他在《桐江續集》卷三十二《送羅壽可詩序》中云：“宋剗五代舊習，詩有白體、崑體、晚唐體。白體如李文正、徐常侍昆仲、王元之、王漢謀；崑體則有楊、劉《西崑集》傳世，二宋、張乖崖、錢僖公、丁崖州皆是；晚唐體則九僧最逼真，寇萊公、魯三交、林和靖、魏仲先父子、潘逍遥、趙清獻之父，凡數十家，深涵茂育，氣急勢盛。歐陽公出焉，一變爲李太白、韓昌黎之詩，蘇子美二難相爲頡頏，梅聖俞則唐體之出類者也，晚唐于是退舍。蘇長公踵歐陽公而起。王半山備衆體，精絶句，古五言或三謝。獨黄雙井專尚少陵，秦、晁莫窺其藩，張文潛自然有唐風，别成一宗，惟呂居仁克肖；陳後山弃所學學雙

井，黄致廣大，陳極精微，天下詩人北面矣；立爲江西派之説者，銓取或不盡然，胡致堂詆之。乃後陳簡齋、曾文清爲渡江鉅擘。乾、淳以來，尤、范、楊、陸、蕭，其尤也。道學宗師于書無所不通，于文無所不能，詩其餘事，而高古清勁，盡掃餘子，又有一朱文公。嘉定而降，稍厭江西，永嘉四靈復爲九僧舊晚唐體，非始于此四人也，後生晚進不知顛末，靡然宗之，涉其波而不究其源，日淺日下。然尚有餘杭二趙、上饒二泉，典刑未泯。”這段話差不多是最早的宋詩體派論。方回在《瀛奎律髓》中反復以例證闡明這段話中的一些觀點，使其更加顯明。元明清至今，不少人在方回的基礎上修改、論證，使宋詩體派的範圍、關係以及演進過程日益明確。20 世紀 30 年代末，梁崑《宋詩派别論》更加系統研究“宋詩派别”。此後越來越多的有識之士認識到：“一部宋代詩歌史，從一定意義上而言，也是不同詩派和詩體的嬗變推衍的歷史。從‘體’和‘派’來研究宋詩，或許更能看清‘宋調’從醖釀、發生、成熟、變化乃至衰微的真實面貌。”（王水照師主編《宋代文學通論》）參酌方回的説法，汲取歷代研究成果，本書特分宋詩爲：白體、晚唐體、西崑體、新變派、荆公體、東坡體、江西詩派、四靈體、江湖詩派、理學詩派、遺民詩派，並以對各個體派的論證，來考察宋詩發展的歷史以及宋調的特徵。

第一章　宋初宗唐三體：習尚難移

宋初三體的名稱和代表詩人雖然是在宋末元初方回的《送羅壽可詩序》裏確定的，但白體和西崑體在宋初大爲流行時，可以説就已經受到確認，當時人并不諱言自己的創作宗旨和傾向，所以北宋人對這兩體就有比較明確的界定："國初因襲五代之餘，士大夫皆宗白樂天詩，故王黄州主盟一時。祥符、天禧之間，楊文公、劉中山、錢思公專喜李義山，故崑體之作，翕然一變。"（《宋詩話輯佚》卷下《蔡寬夫詩話》）蔡居厚已經説明了白體和崑體各自的宗主、代表人物以及流行情況。三體之中，祇有晚唐體的名稱比較晚起而且概念比較含混，可以説是方回根據南宋中晚期詩壇狀況，上溯宋初詩壇而作的一個新的概括和估價，這個概括把宋初的隱士和僧人們的詩風從白體和崑體中分離出來，使一直被宋人分散論述的寇準、潘閬、趙湘、魏野、林逋、九僧等人作爲一個流派而被人重新認識，所以也被後來的研究者廣泛接受。

第一節　白　體

一、白體的共同特點

白居易的詩歌在他生前便衆口交誦，流播四方："然而二十年間，禁省、觀寺、郵候墻壁之上無不書，王公妾婦、牛童馬走之口無不道，至于繕寫、模勒，炫賣于市井，或持之以交酒茗者，處處皆是。"（元稹《元稹集》卷五十一《白氏長慶集序》）在他死後，更是"流于民間、疏于屏蔽，子父女母，交口教授"（杜牧《樊川文集》卷九《唐故平盧軍節度巡官隴西李府君墓誌銘》）。因此被晚唐人尊之爲"廣大教化主"（張爲《詩人主客圖》）。五代十國的五六十年間，干戈四起，詩人流離，詩壇動蕩，但白居易的影響仍然遍布南北，且經久不衰，以至于宋初三四十年間"士大夫皆宗白樂天"。

白居易曾把他自己的詩歌分作諷喻詩、閑適詩、感傷詩、雜律詩四類，他最重視和用力的是諷喻詩，而在當時"人所愛者，悉不過雜律詩與《長恨歌》以下耳。……至于諷喻者，意激而言質；閑適者，思淡而辭迂。以質合迂，宜人之不愛也"（白居易《與元九書》）。元稹也說："予始與樂天同校書之名，多以詩章相贈答。會予譴掾江陵，樂天猶在翰林，寄予百韵律詩及雜體，前後數十章。是後，各佐江、通，復相酬寄。巴蜀江楚間洎長安中少年，遞相仿效，競作新詞自謂爲'元和詩'。而樂天《秦中吟》、《賀雨》諷喻等篇，時人罕能知者。"（《白氏長慶集序》）這種偏嗜元白酬唱及其雜律詩的狀況，一直延續到宋初白體詩人的

創作中，而且元白同時人不喜歡的閑適詩，在宋初却大受歡迎。

“又或退公獨處，或移病閑居，知足保和、吟玩情性者，謂之閑適詩。”這是白居易爲他的閑適詩下的定義。宋初士人大多數經歷長期的動蕩憂患，所以在宋初重文輕武、優待文士的政策下，樂享太平和安閑，有些士人則一直通過樂天知命思想的表達而遠身避禍，因此仿效白居易的閑適詩成爲一時風氣。李昉(925～996)、李至（947～1001）的《二李唱和集》幾乎完全抒寫自足自適、志得意滿的閑適之情：“愛閑專喜掌圖書”、“自喜身無事，閑吟適性情”、“圖書閣下養閑情”、“等閑無客訪閑門，時訪閑門祇有君”是李昉的詩句，《暑雨初晴，炎風稱解，更逢連假，甚適閑情……》、《更述荒蕪，自詠閑適》、《自過節辰，又逢連假，……若無吟詠，何適性情？一唱一酬，亦足以解端憂而散滯思也……》都是李昉的詩題。李至雖然比李昉小二十多歲，但其閑適之情并未因年輕而亞于李昉，“閑書閑畫滿芸香，卧讀行看固是常”、“圖書府裏閑堪愛，騷雅門中樂自耽”、“老嫌知道晚，閑覺近名非”，詩題也有“實喜優閑之任”、“賦閑燕而歌富貴也”這樣的字眼，二李的詩歌充斥了閑適之情，閑適的字句無處不在。與李至差不多年齡的王禹偁（954～1001）也有不少賦“閑”的詩句：“從今莫厭閑官職”（《前賦閑居雜興二首……》）、“何必問生涯，幽閑度年華”（《閑居》）、“郡僻官閑晝掩門”（《日長簡仲咸》）、“俱諳宦路須推命，同有詩情合好閑”（《仲咸就加郡印因以四韵賀之》）等等，儘管王禹偁的“閑”比起李昉、李至的“閑”多了一層牢騷和無奈，但也仍舊是“閑”。“閑”是白體詩的一個表徵，也是宋初士大夫“知足保和”思想面貌的概括反映。

“知足保和”的思想表現在詩歌裏，除了一味閑適外，更突出的是對個人功名利禄不加掩飾的鍾情和滿足，我們從李昉《二李唱和集》“歷官從宦復何如，冒寵叨榮最有餘。五載濫批黄紙敕，半生曾典紫泥書”、“昔冠北門諸學士，今先南省六尚書”、“清職美官皆遍歷”、“五年陪稷卨，二紀接嚴徐”這些詩句中，感受到的是他對一生仕途平坦、飛黄騰達的十分滿足；從他“清風明月三間屋，赤軸黄籤一架書。午睡愛茶魚眼細，春餐費笋錦皮疏”、“滿架詩書滿炷香，琴棋爲樂是尋常”這些描述日常生活的詩句中，感受到的是對榮華富貴、附庸風雅的自得自滿，知足中透露着炫耀和矜誇，比起白居易“口津津談利禄”式的庸俗，有過之而無不及。王禹偁“八年而三黜”，仕途遠不如李昉那麽順利，所以他的詩常常抒發個人憂怨牢騷，不像李昉那樣志得意滿，但是仍有不少詩句矜伐榮名，王禹偁對他自己一生兩知制誥、一入翰林甚感得意，時時形諸吟詠，“此身知幸處，曾得紫微郎”（《有懷戚二仲言同年》）、“若到蘇臺人問我，長官重拜紫微郎”、“北門西掖久妨賢，出入丹墀近八年”（《和廬州通判李學士見寄》其一）、“承明三入妨賢久”（《送馮中允之任婺州》）、“我亦起白屋，兩朝直紫垣”（《一品孫鄭昱》）、“兩朝掌文翰，十年侍冕旒”等。王禹偁特别欣賞芍藥，有《芍藥詩三首并序》等詩稱頌芍藥，主要因爲“曾忝掖垣真舊物，多情應認紫微郎”（《芍藥詩》其一），芍藥是西掖紫垣的象徵，是王禹偁受到重用、仕宦得意的標誌。王禹偁在貶謫的悲戚之中，聊以自慰的是“囊中猶貯御書錢”（《御書錢》）、“元白當時皆謫宦，不聞將得御書行”（《急就章》）。“文章曾受帝褒稱”（《幕次閑吟》其三）是王禹偁一生最爲得意的事，王禹偁對他自己的文才文名由此十分自

負，“許昌休自負，吾什亦銘鐫”（《中條山二十韵有序》）、“他年文苑傳，應不漏吾名”（《覽照》）、“任無功業調金鼎，且有篇章到古人”（《前賦春居雜興……》）流露出的是對榮名的特別熱衷。

王禹偁《謫居感事》云“琴酒圖三樂，詩章效《四雖》”，并自注：“白公有《四雖》詩。”白居易《吟四雖》詩云：“年雖老，猶少于韋長史；命雖薄，猶勝于鄭長水；眼雖病，猶明于徐郎中；家雖貧，猶富于郭庶子。省躬審分何僥幸，值酒逢歌且歡喜。忘榮知足委天和，亦應盡得生生理。”（《白居易集》卷二十九）這首詩，“皆取不如己者以爲比較，可謂深得知足之妙諦也”（陳寅恪《元白詩箋證稿》附論乙）。而且，“樂天之思想，一言以蔽之曰：知足”（同上）。白居易的知足思想，差不多成了王禹偁謫居時賴以生存的精神支柱。不僅如此，事實上，所有的白體詩人，可以説都是首先接受了白居易的思想，其次纔接受了白居易的詩歌。

自從白居易與元稹、與劉禹錫以詩歌相互唱和以後，晚唐五代唱和之風愈演愈烈，詩歌的交際應酬功能日益明顯，白體詩人接受了白居易的思想，在優游閑適之餘，更把詩歌當成一種游戲形式。徐鉉（917～992）《騎省集》四分之三都是唱和贈答之作，其中不少作于南唐時期，讓人們瞭解到南唐詩壇風氣，因爲徐鉉一度主盟南唐詩壇，南唐君臣唱和時，徐鉉多次受詔爲唱和詩集作序，如保大五年（947）江南大雪，中主李璟召親王及侍從之臣登樓賞雪，賜宴賦詩，徐鉉受詔作前、後序，“兩省衆篇，翌日咸集，故奉和者二十一首，而侍宴者十有四人”（徐鉉《後序》）。開寶二年（969），後主李煜游金陵北苑，親王大臣即席賦詩，徐鉉受詔作《北苑侍宴詩序》：“既擊鉢以争先，亦分題而校

勝，長景未暮，百篇已成。”這次唱和比中主時規模更大。南唐降宋後，六十歲的徐鉉隨後主入宋，而宋朝的君臣唱和風氣比南唐更加興盛，徐鉉又寫了不少奉和御制之作。不僅如此，宋朝臣僚之間唱和風氣也很流行，徐鉉與李昉都參與了太平興國年間《太平御覽》、《太平廣記》、《文苑英華》的編纂，二人與其他館閣大臣有《翰林酬唱集》一卷，開宋代館閣酬唱之風。李昉在《二李唱和集序》中說：“昔樂天、夢得有《劉白唱和集》，流布海内，爲不朽之盛事。今之此詩，安知異日不爲人之傳寫?”説明朋友間的唱和更以元劉唱和爲模本，白體詩人多用七律或七絶、五律唱和，極少用元白酬唱時所用的千言、五百言長篇排律，確實沿襲的是白居易晚年與劉禹錫唱和的形式。王禹偁《不見陽城驛序》云：“予爲兒童時，覽元白集，見唱和陽城驛詩。”可知其早年就對唱和詩有深刻的印象，他出仕不久即與羅處約“日以詩什唱酬，蘇杭間多傳誦”（《宋史·羅處約傳》），貶謫商州時，又與馮伉唱和，纂成《商于唱和集》。淳化年間，是白體唱和詩結集的高潮。淳化二年，李昉、蘇易簡等人的《禁林宴會集》編成，這是館閣名臣的唱和集；淳化三年，王禹偁編成《商于唱和集》，淳化四年李偁編輯《二李唱和集》，這兩種都是朋友間的唱和集。唱和詩達到了熾熱的程度。

王禹偁云“公暇不妨閑唱和”（《官舍書懷呈羅思純》），説明了唱和的態度是“閑”，這不僅僅是王禹偁的個人態度，而且是所有詩人對待唱和的態度。我們從《二李唱和集》中能够瞭解到當時唱和的一些情況，如“句無騷雅口難開，豈稱明公唱和才”（李至《至啓：……》），可知唱和需“唱和才”；從李昉詩題《修竹百竿纔欣種植，佳篇五首旋辱詠歌，若無還答之言，是闕唱和

之禮……》，可知唱和有“唱和之禮”。以“閑”的態度而遵“禮”逞“才”，是白體唱和詩聯翩紛沓的主要原因。因此從衆多的唱和詩中，我們感受到的是因消“閑”而産生的散漫無趣，因遵“禮”而和答的無謂無聊，因逞“才”而表現的輕率速成。

遵“禮”逞“才”的唱和風氣，促進了宋初對輕捷敏速創作才能的崇尚，宋太祖、太宗時，陶穀、徐鉉、吴淑、王禹偁、姚鉉、蘇易簡等人，或以箋奏敏捷馳名，或以詩賦應對迅速受到朝野稱賞。李昉云：“公（徐鉉）爲文智思敏速。或求其文，不樂預作，及其臨事見白，立爲草之，云：‘速則意思壯敏，緩則體勢疏慢。’公愛婿吴淑言：‘江南宰相馮延巳常語人曰，凡人爲文，皆事奇語，不爾則不足觀，惟徐公不然，率意而成，自造精極。’”（《大宋故静難軍行軍司馬檢校工部尚書東海徐公墓誌銘》）徐鉉正是“智思敏速”的典範。王禹偁少時即以巧妙迅捷的應對知名（參見《邵氏聞見後録》卷十七），後來應詔作《皇帝親試貢士歌》，援筆無滯，極受太宗賞識。無論是具有“敏速”之才的詩人，還是不具備這種才能的詩人，都崇尚快捷迅速的創作，使得白體作品大多是“率意而成”的産物。“詩之率者必易”（錢鍾書《談藝録》193 頁），而白居易平易淺切、流利通俗的語言和詩風，正與“率意而成”的創作態度合拍，二者互相促進，使白體詩語言和風格比起白居易更加淺近平易。徐鉉詩流易有餘而深警不足，李昉詩“尤淺近易曉”（《宋史·李昉傳》）、“務淺切”（《青箱雜記》卷一），李至與李昉“詩格亦相類”（同上），王禹偁詩也是以平易曉暢見長。白體詩人在語言、風格上十分一致。

淳化年間，不僅是白體唱和詩結集的高潮，而且是學習白居易諷喻詩的高潮，不少白體詩人走出個人閑適自得的小天地，開

始留意白居易的諷喻詩，關心國計民生。太平興國八年至淳化元年（983～990），徐鉉任左右散騎常侍期間，曾作《洪州新建尚書白公祠堂之記》，其中談到白居易的創作，説“若乃格于窮壤，漸于蠻夷，大則藏于金匱石室之書，細則誦于婦女稚孺之口，則古今已來，彰灼悠悠，未有如白樂天者，不其異乎？……觀樂天之文，主諷刺，垂教化，窮理本，達物情，後之學者，服膺研精，則去聖何遠”？可以説這是徐鉉晚年對白居易認識的總結，也能够説明白居易的詩歌何以在當時流行，尤其是對白居易“主諷刺、垂教化”的體認，超越了他早年的認識。連李昉都用白居易的“怨女三千放出宮，死囚四百來歸獄”詩句來諷諫太宗（參見王偁《東都事略》卷三十二）。王禹偁是這個高潮的推動者和代表人物，他在端拱元年（988）任右正言時，開始效仿白居易諷喻詩，其《對雪》詩意非常接近白居易的《村居苦寒》，淳化二、三年王禹偁謫居商州時，寫了一系列諷喻詩：《感流亡》、《畬田詞》、《謫居感事》、《金吾》、《竹鼬》、《烏啄瘡驢歌》等等，以古體長篇反映時政民瘼，擴大了白體詩的內容和形式。在此前後，張詠（946～1015）寫了《悼蜀四十韵》、《愍農》、《憫旱》、《勸學》等一些“歌詠諷刺”的“古風詩”（《乖崖先生文集》卷二《悼蜀四十韵序》），并倡導詩歌應當“疏通物理，宣導下情，……一聯一句，感悟人心，使仁者勸而不仁者懼”（同上卷八《許昌詩集序》）。田錫（940～1004）也從理論上宣傳“樂天有《長恨歌》、《霓裳曲》、五十諷諫，出人意表，大儒端士，誰敢非之”？（《貽陳季和書》）而且寫了一些古風、歌行，如《聖主平戎歌》、《憫旱》。加上柳開等人倡導復古，掀起了宋詩的第一次復古高潮。一時間，士氣大振，彷佛就要衝出宋初士人“論卑氣

弱”的局面，但是這種士氣没有維持很久，便衰落了。

二、白體代表詩人及其他

當然，白體詩人的創作不盡相同，而且有高下精粗之分。譬如徐鉉，他在南唐時，南唐一直處在强敵環伺、國勢不振的狀態，文壇感傷情調流行，詩詞均以悲涼凄楚爲主調，徐鉉詩歌領風氣之先，他在保大元年（943）、二年（944）被貶泰州時，保大十一年至十四年（953～956）謫居舒州、饒州時，所作皆凄苦幽怨，《移饒州别周使君》有“四年去國身將老，百郡徵兵主尚憂。更向鄱陽湖上去，青衫憔悴泪交流”這樣的詩句，表達對國事日非、自身轉徙流離的憂傷，這種憂傷是他在南唐時詩歌的基調。入宋後，作爲歸明人的徐鉉，曾經面受宋太祖的詰責（參見《徐公行狀》），其内心憂懼并存，不像李昉那樣一味優游閑適。太平興國三年（978），李煜去世，徐鉉《吴王挽詞》有“受恩無補報，反袂泣途窮”、“此生雖未死，寂寞已消魂”這樣傷心欲絶的詩句。“蓋情鬱爲聲，凄楚宛折，則難言之意多焉。”（《宋詩鈔·騎省集鈔》）此外，他在南唐時的詩歌“冶衍遒麗，具元和風律，而無澳澀纖阿之習”（同上）。譬如他模仿《長恨歌》、《琵琶行》所作的長歌《月真歌》、《亞元舍人不替深知猥遺佳作三篇……》，確能當得此評，可見他不衹是擅長小碎篇章和平易淺近。

王禹偁以其創作實績在白體盛行之際“主盟一時”。在白體詩人中，王禹偁的題材最爲寬泛，他的諷喻詩多作于淳化年間，此後雖然不像那樣集中，但也時有表現，譬如他知滁州時有“永陽民雖庶，未免多飢貧，富之既無術，齪齪爲謹身”（《和楊遂賀雨》），知揚州時有“民瘼不能知，惻隱情悲酸”（《揚州池亭即

事》)，知黄州時有“君恩無路報，民瘼無術瘳”(《月波樓詠懷有序》) 等等，都能見其惻隱懇切之情。王禹偁還有一些“垂教化”的詩，如《蔬食示舍弟禹圭并嘉祐》、《觀鄰家園中種黍示嘉祐》、《對雪示嘉祐》、《一品孫鄭昱》等都從小事着眼，諄諄教誨家人，情懇意切，與其他白體詩人不同。他的民本思想以及仁慈寬恕之心，使他的詩歌無論從情感上看，還是思想水平上看都要超越流俗，他用詩歌表達了他的政治熱情和社會責任感，這在宋初詩壇上顯得難能可貴。而且他“以雄文直道獨立當世”(蘇軾《王元之畫像贊并序》)、“以直躬行道爲己任”(《宋史·王禹偁傳》)，對宋代士風的振起，起了很大作用。宋初無論白體還是晚唐體以及後來的崑體，都沿襲晚唐五代以來以近體創作爲主的風氣，很少長篇大章，王禹偁則有三卷古調詩、一卷古詩、二卷歌行，律詩中還有長篇排律，如一百六十韵的《謫居感事》，可見他作了多種形式的嘗試。王禹偁有一首詩題爲《前賦春居雜興二首，間半歲不復省視，因長男嘉祐讀杜工部集，見語意頗有相類者，咨于予，且意予竊之也，予喜而作詩，聊以自賀》，記載了他因有意學白，而無意間“語意”暗合杜甫的喜悦心情，此後他開始有意學習杜甫，仿杜甫《八哀詩》作《懷賢詩》三首、《五哀詩》五首，仿杜甫的《槐葉冷淘》作《甘菊冷淘》，并且除模仿外，在語言、風格上也開始學習杜甫的凝練含蓄，以糾正白體詩風的率意、直露和冗沓，所以他的一些詩如《新秋即事》、《村行》、《杏花》等等，無論在字句的錘煉、章法的結撰，還是在意境的經營上，都頗具匠心，雖然“學杜而未至”(《宋詩鈔·小畜集鈔》)，但還是超越了其他白體詩作。他認識到“文自咸通來，流蕩不復雅，因仍歷五代，秉筆多艷冶”(《五哀詩·高錫》)，所以自覺而

努力地從創作上加以改變，這對宋代詩風的振作也有不可磨滅的貢獻。晚唐體詩人林逋對王禹偁頗爲推崇："放達有唐惟白傅，縱横吾宋是黄州。"（《林和靖先生詩集》卷三《讀王黄州詩集》）歐陽修也欣賞王禹偁："想公風采常如在，顧我文章不足論。"（《書王元之畫像後》）清人吴之振更確立了王禹偁在宋詩史上的地位："元之獨開有宋風氣，于是歐陽文忠得以承接流響。……穆修、尹洙爲古文于人所不爲之時，元之則爲杜詩于人所不爲之時也。"（《宋詩鈔·小畜集鈔》）

白體在宋初四十年間廣泛流行，"士大夫皆宗白樂天"，方回列舉的不過是其中的一小部分，而且徐鍇并未入宋，存詩也不多，王奇詩流傳不多，很少爲人提及，而没有被方回列入白體的一些詩人，如與李昉唱和的李至、由後周入宋的楊徽之（921～1000）、師事徐鉉的鄭文寶（953～1013）以及與王禹偁"一言得意便定交，數日論文更相許"（《小畜集》卷十二《酬贈田舍人》）的田錫等人，他們的詩歌基本上是白體風格，而且也各自有些成就。另外，薛居正"爲文章慕白居易，尤淺近易曉"（《宋史·薛居正傳》）；陳從易"獨以醇儒古學見稱，其詩多類白樂天"（歐陽修《六一詩話》）；直到宋仁宗時，仍然"有數達官以詩知名，常慕白樂天，故其語多得于容易"（同上）。

事實上，晚唐體、崑體中的不少詩人，都受到過白居易的影響，而且即便是西崑盛行之時及其後，白居易的影響一直存在。宋代詩人追求精神上的自持與自適，多多少少都接受了白居易的閑適自足的思想；宋代詩人大多追求語言上的平易自然，而白居易詩是這方面的典範。所以，宋初對白居易的推崇，不僅是宋初詩人精神狀態和審美趣味的一種反映，也可以説爲後來的宋調規

定了一種基調。從這個意義上說，白體的影響是深遠的。

第二節　晚唐體

一、晚唐體詩人的共同特點

“晚唐”是個很寬泛的概念，但方回所說的“晚唐”，代表着南宋中後期大多數人的觀點，認爲“晚唐”主要是指賈島、姚合一類的詩，因此“晚唐體”也就指效倣賈島、姚合風格的一些詩人及其詩作。的確，晚唐體詩人首先强調“苦吟”，譬如，早期的晚唐體詩人楊朴（生卒年不詳），“每欲作詩，即伏草間冥搜，得句則躍而出，遇之者皆驚”。（《蒙齋筆談》）又如潘閬（生卒年不詳），“高吟見太平，不恥老無成。髮任莖莖白，詩須字字清。搜疑滄海竭，得恐鬼神驚。此外非關念，人間萬事輕”（《敘吟》）。把苦吟的情狀和目的描述得十分清楚。其他晚唐體詩人都有關于苦吟的詩句，如魏野（960～1019）“苦吟題壁上，欲改更慵能”（《夏日雨中題諤師》）、“苦吟還似在山居”（《上知府大同王太尉》）。寇準（961～1023）官至卿相，在晚唐體中是個特殊的例外，他“少年富貴，性豪侈，喜劇飲”（《宋史·寇準傳》），但他在詩歌裏表現的却是另一種生活：“髮白猶搜句”（《秦中感懷寄江外知己》）、“萬事不關慮，孤吟役此生”（《書懷寄示山人》）、“此夕南軒宿，論詩萬慮忘。苦吟秋信近，寂坐漏聲長”（《與詩友會宿》）、“孤吟終日對莎地”（《夏日晚涼》）、“江城秋雨歇，孤坐役吟身”（《秋雨懷友生》）。此外，寇準的詩集裏充滿了吟殘、吟望、吟情、吟閣、幽吟、清吟、偶吟、高吟、長吟、苦

吟、夜吟、縱吟、野吟等以“吟”爲中心詞而構成的詞彙，塑造出一個以“吟”爲生命的苦吟詩人形象，讓人們無由看出他的富貴豪侈與日理萬機。九僧、林逋（967～1028）更是苦吟的典範。晚唐體詩人的苦吟與白體詩人的“閑吟”完全相反，而與賈島“二句三年得，一吟雙泪流”（《送無可上人》頸聯自注）的苦吟精神絶對吻合。

晚唐體詩人的“苦吟”，傾心于字句的鍛煉，尤其與賈島、姚合一樣的是：注意律詩寫景兩聯字句的推敲，而不把重心放在命意結構和謀篇布局上，因此常常“有句無篇”，以至于有人説“晚唐詩多先鍛煉頸聯、頷聯，乃成首尾以足之”（《瀛奎律髓匯評》476 頁）。由于重句輕篇，晚唐體詩人多喜歡自摘佳句構成句圖，而欣賞晚唐體的人，也喜摘句評説，這似乎沿襲了中晚唐以來日益盛行的摘句評詩風氣，也是賈島一派的突出特點。太子中舍李允曾摘録潘閬詠潮水的佳句，“懸爲句圖”，王禹偁還爲此句圖作了《潘閬詠潮圖贊》；惠崇曾自選句圖，吴處厚云：“余嘗見惠崇自撰句圖，凡一百聯，皆平生所得于心而可喜者”（《青箱雜記》卷九）；林逋也自摘佳句，劉克莊云：“五言大難工，林和靖一生苦吟，自摘出十三聯：……七言十七聯：……”（《後村詩話》後集）惠崇、林逋的佳句俱存至今，都是精心鍛煉出的寫景之“警策”，我們可以看出晚唐體詩人的苦吟用心所在。晚唐體詩人不僅在創作上學賈島致力于一字一聯的新警，而且還探討總結煉字煉句的技巧，像蔡居厚所説的唐末五代“宗賈島輩”的詩人們“妄立格法，取前人詩句爲例”（《蔡寬夫詩話》）一樣，比如保暹就有《處囊訣》，探討作詩技法和修辭技巧，儘管煩瑣細碎，但能代表宋初詩人的一種追求。

此外，晚唐體詩人的五律普遍表現出的清淡幽靜之風，也與賈島、姚合共同擅長的五律風格近似，尤其是在描寫清凈寒冷、幽靜瑣細的景色時，晚唐體詩人與賈、姚差别不大，舉例説明：

潘閬：枕潤連雲石，窗明照佛燈。（《夏日宿西禪院》）

香滴松梢雨，凉生枕簟風。（《孤山寺易從房留題》）

趙湘：鳥鳴烟草露，花逐夕陽波。（《送丁鶚下第客游》）

樹影秋雲雜，泉聲晝磬和。（《書松門寺壁》）

魏野：松色濃經雪，谿聲澀帶冰。（《冬日書事》）

壞檐巢燕少，積雨病蟬多。砧隔寒谿擣，鐘隨晚吹過。（《暮秋閑望》）

鶴病生閑惱，僧來廢静眠。（《村居述懷》）

寇凖：衆木侵山徑，寒江逼縣門。（《巴東書事》）

花光隨雨薄，草色共烟深。（《暮春感事》）

積水浮秋日，微陽淡遠山。蟬稀疏葉盡，雨歇片雲閑。（《荆南秋望》）

林逋：水波隨月動，林翠帶烟微。（《湖村晚興》）

片月通蘿徑，幽雲在石床。（《湖山小隱》其三）

石莎無雨瘦，秋竹共蟬清。（《淮甸城居寄任刺史》）

希晝：花露盈蟲穴，梁塵墮燕泥。（《北宫書事》）

保暹：蟲迹穿幽穴，苔痕接斷棱。（《秋徑》）

文兆：草密封閑徑，林疏露短籬。（《幽圃》）

惠崇：磬斷蟲聲出，峰回鶴影沉。（《秋夕》）

這類詩句，在晚唐詩人的詩集中不勝枚舉。其描寫的内容、意象、意境以及表現出來的風格，都與賈島、姚合同類詩相差無幾。苦吟鍛煉出的字句，清淡幽静的趣味，細密的觀察，細緻的

刻畫，造成細微幽約、淡遠寧静的氛圍和意境，仔細體味每一聯，的確非常優美，但是多讀幾聯却會感覺遲鈍，印象模糊，因爲這些詩句的字句、意象非常雷同，情趣、基調也没有區别。尤其是九僧的詩，幾乎全部是這樣的内容和風格，所以被視爲晚唐體的典型代表，九僧雖然不在同一山寺修行，但他們往來密切，經常在一起唱和，從“吟會失秋期”（宇昭《寄保暹師》）、“病起辭吟社”（宇昭《送從律師》）、“幾想林間社”（惟鳳《寄希晝》）看，九僧和其他僧人曾經組織過“吟社”，他們時常在“吟社”分題作詩：“分題和闕回，對坐夜堂寒”（文兆《寄行肇上人》）、“四僧分題處，年來一榻虚”（文兆《寄保暹師》）、“幾爲分題客，殷勤掃石床”（希晝《書惠崇師房》），經常的聚會唱和，相同的僧侶生涯，還有共同的信仰、審美情趣，使他們的詩共性遠遠大于個性，而且最接近曾經出家的賈島。應該説，九僧詩是僧詩的正宗，有僧詩特有的“蔬笋氣”和“酸餡氣”，題材十分狹窄，超不出“山水風雲、竹石花草、雪霜星月、禽鳥之類”（《六一詩話》），清心寡欲到情調冷淡、面目冷漠，描寫的正是僧人的生活和僧人的情感。胡應麟《詩藪》云：“九僧諸人，……其詩律精工瑩潔，一掃唐末鄙俗之態，幾于升賈島之堂，入周賀之室。佳句甚多，第五言律外，諸體一無可觀，而五言亦决不能出草木、鳥獸、蟲魚之外。”晚唐體的其他詩人以隱士爲主，隱士們無論是受道家思想影響，還是受佛教思想影響，都要首先做到弃名利如敝屣，超凡脱俗，所以林逋“性恬淡好古，弗趨榮利，家貧飲食不足，晏如也”（《宋史·隱逸傳》），魏野“秉心孤高，植性沖淡，視浮榮如脱屣，輕寵利如鴻毛”（魏野《東觀集》卷首薛田序），由此看來，儘管隱士的生活不像僧人那樣有教規的約束，

但一個真正的隱士，生活同僧人差别不大，因此林逋、魏野的“胸次不俗”也通過這類詩來表現。

但如果仔細、全面考察，晚唐體詩人與賈島、姚合的詩風也不盡相同：晚唐體詩人不像賈島那樣對個人的貧窮飢寒生活着力刻畫，顯得寒瘦僻澀；也不太像姚合《武功縣中作三十首》那樣極力模寫“官况蕭條、山縣荒凉、風景凋敝”(《唐才子傳》)。從總體上看，晚唐體詩人比起賈島、姚合，其生活態度比較安貧樂閑、平和恬淡，詩風和情趣比較冲淡閑逸，所以他們的詩即便是五律也不盡在賈島、姚合的範圍之中，常常要上溯到大曆十才子、韋應物，甚至王維、孟浩然的風格。例如寇凖“平昔酷愛王右丞、韋蘇州詩”(范雍《忠愍公詩序》)，其詩風有時便接近王、韋，像他的《春日登樓懷歸》，不僅“野水無人渡，孤舟盡日横”一聯顯然改用了韋應物的《滁州西澗》的成句，而且有韋應物的那種清雅閑淡，除“野水”一聯外，有人認爲寇凖在巴東的詩，“如‘印鎖殘陽後，人歸疊翠陰’、‘水穿吟閣過，苔繞印床斑’、‘衆木侵山徑，寒江逼縣門’，皆錢（起）郎（士元）之選也”(王士禛《帶經堂詩話》卷十二)。又如劉攽評論潘閬的《歲暮自桐廬歸錢塘》一詩，説“潘閬詩有唐人風格，僕謂此詩，不減劉長卿”(《中山詩話》)，詩中“新月無朗照，落日有餘輝。漁浦風水急，龍山烟火微”所表現出的風景和情調確實像劉長卿；魏野的詩如“達人輕禄位，居處傍林泉”(《書友人屋壁》)、“無才動聖君，養拙住山村。臨事知閑貴，澄心覺道尊”(《閑居書事》)，也仿佛孟浩然的風味；林逋的詩，更有人認爲“搴王、孟之幽，而攄劉、韋之逸”(《宋詩鈔·和靖詩鈔》)；即便如九僧，也有人説“九僧詩源出中唐，幾‘十子’之餘響，與賈（島）周（賀）

南轅北轍”（紀昀《瀛奎律髓刊誤》卷四七評文兆《宿西山精舍》)。可以説明，不少人認爲晚唐體的詩歌，從風格上講，與賈島、姚合相近的較少，而更像是中唐初期的韋應物、劉長卿以及大曆十才子，或是盛唐的王維、孟浩然。的確，這種認識更能接近晚唐體的創作實際。

儘管晚唐體比較偏重于學賈島的苦吟和格法，但是，他們的創作却不同于賈島，這可能是因爲，晚唐體詩人處于宋初的安定太平時代，他們的精神、心態比較接近王、孟、韋、劉以及大曆十才子，比較平和閑淡，而與賈島、姚合的慘淡寒苦不大相同。王、孟、韋、劉以及大曆十才子主要以描寫清幽閑靜的景色而見長，賈島、姚合也出自此一系，而風格有所不同，晚唐體走的是這一系的路子，所以風格接近這一系主流風格也順理成章，但是這樣一來，“晚唐體”這個名稱就顯得有些局限。如果説，方回的“晚唐”包括後來人們所説的中、晚唐的話，那麽除去王維、孟浩然（因爲像王、孟的不多)，“晚唐體”這一概念還可以沿用。如果不偏重于這一派的宗主，而注重這一派的詩歌内容和詩人的身份，稱作“隱逸詩人”也許更爲合適。

二、晚唐體詩人各自特色

由于晚唐體一直在野流行，不像白體那樣引人注目，所以儘管晚唐體直接沿襲了晚唐五代以來白體外的另一種詩風，但直到真宗景德、祥符（1004～1016）間，寇準與魏野以及九僧等人過從甚密，魏野、林逋等隱士受到朝廷禮遇褒奬之時，晚唐體纔聲名大振。事實上寇準、魏野、林逋此前早已經形成了不同白體的詩風，而稍早于他們的楊朴、趙湘（959～?)、潘閬等詩人也早

就表現出清苦之風。他們之所以形成一個流派，主要是因爲以上所説的共同特點，但是，晚唐體詩人在當時并没有共同的師法對象和宗旨，所以詩歌創作情況相互之間也不像白體詩人那樣一致或相近。

王禹偁早年知長洲縣（太宗雍熙年間 984～987）時，曾以白體詩人的眼光評説潘閬的詩風是"寒苦清奇"（《潘閬詠潮圖贊》），可知潘閬在當時已經具有晚唐體的風格。潘閬特别推崇賈島，《憶賈閬仙》云："風雅道何玄，高吟憶閬仙。人雖終百歲，君合壽千年。骨已西埋蜀，魂應北入燕。不知天地内，誰爲續遺編。"結合他的《叙吟》一詩，可知他是晚唐體的倡導者和先驅者之一。當時除王禹偁稱揚他外，宋白更稱頌道："宋朝歸聖主，潘閬是詩人。"（《潘閬詠潮圖贊》引）此外柳開、林逋、魏野都與他有酬答之作，寇準早年還將詩作送給潘閬指正，潘閬有《謝寇員外準見示詩卷》，潘閬差不多是晚唐體的盟主了。但是，《四庫全書總目》卷一五二《逍遥集》提要指出："閬在宋初，去五代餘風未遠，其詩如《秋夕旅舍書懷》一篇、《喜臘雪》一篇，間有五代粗獷之習。而其他風格孤峭，亦尚有晚唐作者之遺。"這個評價確實道出了潘閬的詩作特點。《秋夕旅舍書懷》、《喜臘雪》是兩首七絶，頗類打油詩，顯然未經過精心"苦吟"，所以"粗獷"。潘閬的七絶多是這種風格，例如《過華山》、《題資福院石井》、《九華山》。潘閬的"苦吟"工夫多用在五律上，其七言詩大多是不經意之作，風格也粗豪通俗，算不上"孤峭"、"寒苦清奇"。另外，潘閬對待名利的態度也不像魏野、林逋、九僧那樣超脱，"魏野五言云'常憐李斯首，不及嚴光足'，真處士語也。潘閬云：'白日升天易，清朝取士難。'野聘召不至，閬叫呼

而求用，味其詩，與張元、姚嗣宗何異"？（劉克莊《後村詩話》前集卷二）潘閬曾通過宦官王繼恩推薦而受太宗召見，這確實不像隱士所爲，可知其確實"叫呼而求用"。另外，《宋詩紀事》卷七引《中吴紀聞》曰："（許）洞與潘閬、錢易爲友，狂放不羈。閬坐盧多遜黨亡命，乃變姓名，僧服，入中條山，洞密贈之。"許洞《贈潘閬》云："潘逍遥，平生才氣如天高，倚天大笑無所懼，天公嗔汝口呶呶。罰教臨老頭，補衲歸中條。我願中條山神鎮長在，驅雷叱電趕出者老怪。"魏野也有《贈潘閬》一詩云"昔賢放志多狂怪，若比今來總不如"，可以得知，潘閬的個性"狂放不羈"、"狂怪"，也與隱士僧人大相徑庭。他詩歌的"粗獷"，應該説正源自于他的個性，而非沿襲五代。

《温公續詩話》云："魏野處士，其詩效白樂天體。"司馬光并不認爲魏野詩屬于晚唐體，而把他歸到白體。全面考察魏野的詩，我們發現他的詩從内容上講，大多寫隱逸閑居的生活和趣味，但是語言風格上一般淺近易曉，不像是苦吟鍛煉而成；而且他的五律大多具有人們稱道的"精苦"（《宋史·隱逸傳》）、"冲淡閑逸"（趙與虤《娱書堂詩話》），但他的七言尤其是七律基本上是白體的平易淺切，如文瑩所説："其詩故無飄逸俊邁之氣，但平樸而常，不事虚語爾。如《贈寇萊公》'有官居鼎鼐，無地起樓臺'及《謝寇萊公見訪》云'驚回一覺游仙夢，村巷傳呼宰相來'中的易曉，故虜俗愛之。"（《玉壺詩話》卷七）這可能是魏野被劃歸白體，又劃歸晚唐體的主要原因。魏野在當時詩名遠過于林逋，後世詩名却遠遠不及林逋，與這一點關係也很密切。與林逋相比，魏野也不够免俗，他與高官顯宦唱酬頗多（詳參《東觀集》），尤其是景德三年（1006）寇準出知陝州，魏野有《和呈

寇相公見贈》、《謝知府寇相公見訪》、《寇相公生辰有寄獻》等詩。《謝呈寇相公召宴》云“野人每喜陪樽俎，三入唯愁阻訪尋”，無論從情調還是風格上看都不能超凡脱俗。《四庫全書總目》卷一五二《東觀集》提要云：“野在宋初，其詩尚沿五代舊格，未能及林逋之超詣。”這與評價潘閬何其相似。但魏野的“粗獷”和不够“超詣”，除了不能完全淡泊名利外，主要是詩藝上不能脱離白體的率易作風。潘閬和魏野的“粗獷”，可以説明，晚唐體并非一味清淡閑遠、寒苦清奇，晚唐體詩人也并非都能做到遺世而獨立。

寇準在晚唐體詩人中，最爲特殊，他在太平興國五年（980）十九歲就中進士，淳化三年（992）召拜參知政事，景德元年（1004）拜相，天禧三年（1019）封萊國公，尤其因爲他力主抗遼，促使真宗御駕親征，訂立澶淵之盟，而聲名遠震。然而作爲名臣，他在白體盛行之時，却不受白體影響，早年即效仿王維、韋應物、賈島、姚合一路風格，拜相以後又與晚唐體的隱逸詩人僧人往來密切，對隱逸詩人大力揄揚，使隱逸詩風盛行一時。他的創作題材、風格與他的生活内容很不一致，他的審美情趣與他的政治謀略和思想有强烈的反差。他的詩歌創作，表現的是他精神真實的另一面。他的作品，有與隱逸詩人差不多的内容，寫幽静而淡遠的生活和情趣，他九十首左右的五律近乎賈島、姚合，所謂“萊公詩學晚唐，九僧體相似”（方回《瀛奎律髓》卷十《春日類》），但不同于隱逸詩人的是，他無法作到隱逸詩人那種超越紅塵般的平淡和冷静，他的詩充滿了世俗的情感。他的詩有“赴義忘白刃，奮節凌秋霜”（《述懷》）式的壯懷激烈，有“終期直道扶元化，敢爲虚名役此心”（《春日書懷》）式的壯志凌雲，

有“有時扼腕生憂端，儒書讀盡猶飢寒。丈夫意氣到如此，搔首空歌行路難”（《感興》）式的憤激不平，有“世間寵辱皆嘗遍，身外聲名豈足量。閑讀南華真味理，片心惟祇許蒙莊”（《南陽夏日》）式的感慨無奈，這些情感都是隱逸詩人所缺乏和忌諱的。但如果僅僅如此，寇凖也不過像一介書生和詩人，有着激烈慷慨、懷才不遇的情感和對山林隱逸的嚮往，然而，他的特殊還有另外的含義。他的許多詩，特別是絶句，彌漫着强烈的感傷和悲哀情調，范雍《忠愍公詩序》引王曙語云：“公之爲詩，必本風騷之旨，而以感傷爲主。”文瑩《湘山野録》卷上曰：“然富貴之時，所作詩皆凄楚愁怨。”《苕溪漁隱叢話》後集卷二十：“忠愍詩思凄婉，蓋富于情者。”這些詩評家都引寇凖《江南春》二絶作證，其實寇凖現存的大約二百五十首詩中，多數都表達出離愁别緒、鄉思身愁，例如《巴東有感》：“長歲天涯悲斷梗，逢君無處不傷情。那堪月落紅樓畔，更聽蕭蕭杜宇聲。”《暇日》其二：“郵亭落日多飛絮，琵琶音重春江暮。坐久凝眸欲斷腸，梅雨如烟暝村樹。”《南浦》：“春色入垂楊，烟波漲南浦。落日動離魂，江花泣微雨。”人們很難將這種令人銷魂的哀怨凄婉，與其臨危不懼、英明决斷的“萊公廟略”聯繫起來，這是寇凖最爲特别之處。不少人把他這類詩當作詩讖，以爲是他晚年被貶謫的徵兆，并就此認爲：“少貴無不足者，其攄辭綺靡可也，氣焰可也，唯不當含凄爾。”（《忠愍公詩序》）“余嘗謂深于詩者，盡欲慕騷人，清悲怨感，以主氣格，語意清切，脱灑孤邁則無，殊不知清極則志飄，感深則氣謝。”（《湘山野録》卷上）當宋詩恢復了詩言志的傳統後，這種哀感頑艷的情調祇適合在曲子詞裏表達，寇凖的這類詩尤其不符合典型宋詩的審美標準。即以晚唐體而論，這類

詩風與賈島、姚合毫無交涉，而接近杜牧、李商隱等晚唐詩人"書情則愴惻而易動人"（《詩藪》内編卷六）的七絶，晚唐體的含義因此而又擴大了一些。晚唐體詩人中擅長絶句的也衹有寇準。

趙湘的詩風近似九僧，是以賈島、姚合爲主體風格的晚唐體正宗，他在淳化四年寫的《王彖支使甬上詩集序》中指出，詩應當"温而正，峭而容，淡而味，貞而潤，美而不淫，刺而不怒"，代表了晚唐體詩人的審美理想。

林逋的詩在"咸平、景德間已大有聞"（梅堯臣《林和靖先生詩序》），景德後，林逋"居西湖二十年，未嘗入城市"（同上），詩名更顯。林逋現存的詩既無潘閬、魏野的"粗獷"，也少些九僧的"蔬笋氣"，更不像寇準那樣情思淒婉，而是"平淡邃美"（同上）、"澄淡高逸"（《四庫全書總目》卷一五二《和靖詩集》提要），最具有隱士風味。林逋有時也不能忘懷時事，如"誰聞濟北傳兵略，枉説山東出相才"（《深居雜興》），有時也有"直語多時忌，幽懷俗不分"（《偶書》）的感喟，而且，"和靖與士大夫詩，未嘗不及遷擢；與舉子詩，未嘗不言登第"（黄徹《䂬溪詩話》卷二），顯示出他未能割斷塵緣，但也顯示出他"隨緣應接"（同上）的態度，而不像魏野那樣有攀附媚上的嫌疑。林逋大多數詩描寫他的隱逸之趣，"静正"而且"趣尚博遠"（梅堯臣《林和靖先生詩序》），他一生"鏖兵景物"（《深居雜興六首序》），而且詠盡西湖風景，蘇軾稱贊他的西湖詩"遺篇妙字處處有，步繞西湖看不足"（《書林逋詩後》），惠洪稱其"句句皆西湖寫生"（《冷齋夜話》）；在晚唐體詩人中，林逋最善于詠物，詠物詩佔其現存詩歌十分之一二，其中八首詠梅七律尤其受人賞愛，

以至于“梅”成了林逋品行節操的象徵。晚唐體詩人的五律和七律風格多不一致，而且很少擅長七律，林逋則不同，他的七律與五律風格近似，而且七律比較多，人們欣賞的也多是他的七律。儘管他的七律往往有句無篇，但其澄淡清遠却在宋初流行的白體、崑體的七律中別具一格。王、孟、韋、劉一系的詩人，大多擅長以五律描寫幽静淡遠，而林逋却以七律來表現，有些獨創的意味，所以，林逋代表了晚唐體的成就，對後世的影響比較大。

晚唐體詩人由于寇準等人的揄揚而在當時聲名遠播，魏野的詩名傳至遼國："所有《草堂集》十卷，大中祥符初，契丹使至，嘗言本國得其上帙，願求全部，詔與之。"（《宋史·隱逸傳》）不少達官貴人都以與隱士僧人結交唱酬爲高雅。林逋詩"時人貴重甚于寶玉"（《林和靖先生詩集序》），他隱居西湖後，"薛映、李及在杭州，每造其廬，清談終日而去"（《宋史·隱逸傳》）。范仲淹、梅堯臣也造訪過他，後來梅堯臣不僅爲林逋詩集作序，對其詩稱嘆備至，而且早年詩風深受其影響。九僧詩也曾轟動一時，崑體領袖楊億、劉筠都與九僧其一的惠崇有往來，楊億《楊文公談苑》第一二二條云："近世釋子多務詩，而楚長、尚能、智仁、休復、蜀僧惟鳳皆有佳句。"并摘録了包括惠崇、希晝、行肇、簡長、惟鳳等人在内的諸僧佳句多條。這説明，當時不僅僅是隱士僧人有濃厚的超脱俗世的思想，而且官僚士人也嚮往山林，崇尚隱逸。

白體和晚唐體出現在宋初，是宋初的政治文化氛圍造成的，宋朝一建立就重文輕武，重視文化建設，對士人采取一系列優待政策，使士人在物質、精神上得到滿足，另一方面，還主張以清静無爲的黄老思想休養生息，如宋太宗説："清静致治，黄老之

深旨也。夫萬務自有爲，以至于無爲；無爲之道，朕當行之。”（《續資治通鑑長編》卷三十四）經常表彰潔身自好的山林隱逸之士，導致了知足閑適思想和隱逸之風的流行。白體和晚唐體從不同方面反映了宋初詩人精神狀態，白體知足保和思想以及平易淺切的趣味，和晚唐體詩人所表現出的隱逸思想和清淡幽靜的審美情趣，都是一種内斂、内省精神狀態的反映，優柔閑雅，而缺少蓬勃向上的力量，但却有着比較深遠的意義，似乎從此就爲後來的宋調定下了一種基調。

第三節　西崑體

一、西崑體的倡導者及特色

與白體、晚唐體不同，西崑體一開始就有着明確的創作宗旨和指導思想，楊億（974～1020）、劉筠（971～1031）、錢惟演（977～1034）三人的審美情趣對西崑體的形成有决定性的作用，尤其是楊億。楊億十一歲（雍熙元年984）即以文才出衆而步入仕途和文壇，當時白體盛行，楊億依恃的從祖楊徽之就是白體詩人，淳化五年（994），楊億歸鄉省親，主盟文壇的王禹偁有《送史館學士楊億閩中迎侍》；咸平元年（998），楊億出知處州，王禹偁有《送正言楊學士之任縉雲》，可知楊億與王禹偁有些交往。咸平元年至三年在處州任上，楊億詩猶是白體風格，其中《獄多重囚》、《民牛多疫死》、《聞北師克捷喜而成詠》、《己亥年郡中夏旱遍禱群望喜有甘澤之應》等都是第一次復古高潮的産物，《武夷新集》（收咸平元年至景德四年詩）卷四還有《讀史學白體》，

直到咸平四年（1001）他所作的《故蘄州王刑部閣老挽歌五首》，還仍然是白體的平易，但却對王禹偁的詩歌不置一詞。到了景德二年（1005）至大中祥符元年（1008），楊億等人受詔編纂《歷代君臣事迹》（後稱《册府元龜》）時，館閣再次掀起唱和詩風，楊億與錢惟演、劉筠却一起倡導新的詩風，楊億《西崑酬唱集序》云："時今紫微錢君希聖，秘閣劉君子儀，并負懿文，尤精雅道，雕章麗句，膾炙人口。予得以游其墻藩而咨其模楷，二君成人之美，不我遐弃，博約誘掖，置之同聲。因以歷覽遺編，研味前作，挹其芳潤，發于希慕，更迭唱和，互相切劘。"這篇序文雖然寫于唱和結束以後，但其中所説的創作方式和審美追求，却是從其唱和開始就有的指導思想和準則。楊億雖然没有説明"歷覽"的是誰的"遺編"，"研味"的是誰的"前作"，"挹"的是誰的"芳潤"，但人們從他們的唱和詩篇中可以明確得知，他們致力學習的是李商隱。事實上，楊億對李商隱心儀已久，"故楊文公在至道（995～997）中，得義山詩百餘篇，至于愛慕而不能釋手"（《韵語陽秋》卷二）。由此可知，楊億倡導學習李商隱醞釀已久。在《武夷新集》卷七《廣平公唱和集序》中，楊億對"争奇呈妍，更賦迭詠，鋪錦列綉，刻羽引商，爛然成編"就稱道不已；景德四年（1007）他在《武夷新集序》中就已經説過"精勵爲學，抗心希古，期瀨先民之芳潤，思覿作者之壺奥"。楊億還認爲"自雍熙歸朝，迄今三十年（大中祥符七年），所聞文士多矣，其能詩者甚鮮"，其間衹有"錢惟演、劉筠特工于詩，其警策殆不可遽數"（《楊文公談苑》81頁）。即便如王禹偁都不算是"能詩者"。楊億對錢惟演、劉筠的稱道一以貫之，云"二君麗句絶多"（同上86頁），并列舉了錢劉的七十五聯"麗句"。

從楊億的詩評中可知，他傾心于前人的“芳潤”，欣賞的是時人的“雕章麗句”、“警策”，這種審美趣味直接導致了西崑體詩風的産生。劉筠對李商隱詩的欣賞到了頂禮膜拜的地步：“子儀畫義山像，寫其詩句列左右，貴重之如此。”（《中山詩話》）錢惟演和劉筠雖然没有很多的理論，但他們的創作實績表明，他們與楊億志同道合，一起倡導了西崑體。

《西崑酬唱集》收録了十七位參與此次歷時三年酬唱活動的二百五十首詩，其中楊億、劉筠、錢惟演的詩共二百零二首，他們三人不僅是西崑體的倡導者，而且是酬唱的中堅。其餘十四人衹有四十八首，顯然衹是偶然受到錢、楊、劉“雕章麗句”的影響而已。他們參與酬唱的時間較短，詩篇不多，如陳越衹唱和了一首，舒雅、刁衎、張詠都衹在景德三年酬和過兩三首，參與較多的如李宗諤也衹有六、七首，丁謂五首。十四人的參與，都具有應酬性，衹起了一點推波助瀾的作用。“大抵《西崑酬唱集》中，當以大年、子儀、思公爲冠，其餘雖附名其間，皆逐浪隨波，非開壇建幟者也。”（《瀛奎律髓匯評》129 頁紀昀語）十四人的年齡差别很大，參與酬唱前後情况頗不相同，其中大多數人與楊億一樣，酬唱前都屬于白體或受白體詩風影響，如舒雅（940? ～1009）、刁衎（945～1013）都像徐鉉一樣由南唐入宋，參加過淳化五年王禹偁等人《題義門胡氏華林書院》的集體題詩，其詩純爲白體，刁衎與李昉、徐鉉都有交情；張詠（946～1015）“偶染西崑習氣，終非本色”（姚壎《宋詩略》卷三），他的有些詩“句清詞古，與郊島先後”（《苕溪漁隱叢話》後集卷十九），近似晚唐體，七絶含情清婉，類似寇準，而古體則仿佛與他“弟兄齒序原投分，兒女情親又結婚”（《小畜集》卷十一）的

王禹偁，是白體的風格，他的詩大多比較率易，不似西崑體的精雕細琢；晁迥（951～1034）以“擬白樂天體”爲題的詩篇不少，但與白體詩人不大相同的是，他主要模擬的是白居易談理説道的一種閑適詩，比較枯燥乏味，是白體另類；晁迥的好友李維（961～1031），曾輯録白居易的“遣懷之作”，且“名曰《養恬集》”（晁迥《法藏碎金録》卷五），可見他與晁迥有相同的愛好，《宋史》本傳稱他“好爲詩，常曰‘人生觴詠自適，餘何營哉？’”其養恬自適，全是白體詩人作風；張秉（952～1016）曾與王禹偁有聯句之誼，他的“函關秋霽雁初回，六里商于曉色開”，是白體風格；李宗諤（965～1013）是李昉之子，深受其父影響，王禹偁謫居商州時，他曾勸説王禹偁“看書除莊、老外，樂天詩最宜枕藉”（王禹偁《得昭文李學士書報以二絶自序》）；丁謂（966～1037）是經過王禹偁獎掖而聲名大振的，王禹偁説他的詩“效杜子美，深入其間”（《送丁謂序》），他晚年貶謫海南時所作的《有感》、《山居》仍屬白體。有些詩人與晚唐體詩人往來密切，如薛映（951～1024）景德元年至四年知杭州時，與林逋時時“清談終日”；陳越（973～1012）與魏野“密友終身似一家”（魏野《寄陳越學士托附魏仲容》），咸平二年與魏野的聯句，詩風近似魏野。《西崑酬唱集》中詩人的詩作大多散佚，所以對他們的詩風變化很難考察。通過以上考據，可以證明，西崑體的産生，是楊億等人的一時行爲造成的。

因爲有明確的創作宗旨，《西崑酬唱集》的創作手法以及風格非常一致，其中最突出的是楊億一再標示的“雕章麗句”。“雕章麗句”强調的是詩歌章句精美和華麗，具有濃厚的裝飾色彩，這顯然是學習李商隱的精密華麗或綺靡華艷，與白體和晚唐體都

比較崇尚樸淡的情趣完全不同。田況《儒林公議》云："楊億在兩禁，變文章之體，劉筠錢惟演輩皆從而效之，時號楊劉。三公以新詩更相屬和，極一時之麗。"就認爲"麗"是"新詩"的最大特徵。爲了使章句雕麗，西崑詩人喜歡用濃麗的字眼、辭藻，寫華貴的事物，表現綺艷的情境，他們特别注意字句的修飾，"凡崑體，必于一物之上，入故事、人物、年代及金、玉、錦、綉等字以實之"（《瀛奎律髓》卷十八）。用故事、人物、年代來修飾，是用典，是爲了典雅雍容；用金玉錦綉來修飾，則是爲了華麗美艷，所謂"鋪錦列綉"。且看西崑體常用的辭藻、意象：紫闥、丹條、瑶光、玉墀、雕盤、瓊蕊、紅光、緑蕙、綺霞、寶樹、花燈、金爵、赤鳳、青鸞，五光十色，珠光寶氣，眩人眼目。整個的《西崑酬唱集》大都是彩麗競繁的"雕章麗句"，不必一一列舉。有些人欣賞西崑體的"詞取妍華"、"詞采精麗"（均見《四庫全書總目》卷一八六《西崑酬唱集》提要），"豐富藻麗，不作枯瘠語"（《韵語陽秋》卷二）；但更多的人批評其"侈靡滋甚，浮艷相高"（石介《徂徠石先生文集》219頁《祥符詔書記》引宋真宗詔書語），"今楊億窮妍極態，綴風月，弄花草，淫巧侈麗，浮華纂組"（石介《怪説》），"楊劉以其文詞染當世，學者迷其端原，靡靡然窮日力以摹之，粉墨青朱，顛錯叢龐"（王安石《張刑部詩序》），"西崑體之弊，使人厭讀麗詞"（轉引朱東潤《書方回詩評》馮定遠語）。"自從建安來，綺麗不足珍"（李白《古風五十九首》其一），六朝"詩緣情而綺靡"從初盛唐起就受到抨擊，但晚唐時，又出現崇尚綺麗的思潮，宋初白體、晚唐體都算不上綺麗，西崑體便以"雕章麗句"來改變當時的現狀，這首先是從審美情趣上改變詩歌創作方向，在當時確

實起到了改變詩風的作用，引起了極大反響。但是，“雕繢滿眼”嚮來比不上“清水芙蓉”，傳統的審美習慣一嚮以自然、不假雕飾爲美，所以西崑體這一點最爲後人詬病，這也是其流行不久便受到批判的主要原因之一，而且從此後，宋人再也没有重新崇尚過綺麗之美，而是越來越清淡甚至枯淡了。

爲了使詩句精美華麗，西崑詩人刻意雕琢修飾。楊億云：“蓋山林之士，不忘維桑之情；雕篆之文，竊懷敝帚之愛。”（《武夷新集序》）他認爲詩人熱愛“雕篆之文”如同隱士不忘山林，是極自然的事，所以他不諱言“雕篆”。《西崑酬唱集》在錘煉雕琢方面不遺餘力，在字句篇章上精心修飾結撰，比起白體的率易來顯得字詞精麗，章法謹嚴，像楊億的《南朝》、《代意》，劉筠的《柳絮》、《漢武》，錢惟演的《無題》都曾爲人稱道。但由于西崑詩人重詞不重意，把精力都用在如何組織字句上，而且雕琢的痕迹很濃，違反崇尚自然天成的傳統，其刻意雕飾受到了一致批評，如“忘祖述之大猷，競雕刻之小技”（石介《祥符詔書記》），“西崑體句律太嚴，無自然態度”（朱弁《風月堂詩話》），“篇章以含蓄天成爲上，破碎雕鎪爲下。如楊大年西崑體，非不佳也，而弄斤操斧太甚，所謂七日而混沌死也”（張表臣《珊瑚鉤詩話》卷一）。

楊億還兩次標出創作時要汲取古人遺編的“芳潤”，這事實上是提倡詩歌創作應當用典故。《西崑酬唱集》與白體、晚唐體重視白描不同，大量使用典故，無論是詠史、詠物、風懷，每首詩都要用一些典故，有些全首是典故，如楊億的《泪》等。從鍾嶸《詩品》開始，人們就一直貴“直尋”，而反對“補假”，所以六朝直到唐末，詩歌創作用典故一直都没有被人接受，詩人有意

無意的用典，常常會招致譏諷——掉書袋、獺祭魚，楊億從理論到創作都不迴避用典，在當時起到振聾發聵的作用，而且開此後宋調“以才學爲詩”的先河。西崑體的用典，使詩歌典麗富贍，顯示了詩人的才學，爲人稱道：“蓋其雄文博學，筆力有餘，故無施不可”（歐陽修《六一詩話》），“非才高學博，未易到此”（《瀛奎律髓》卷三），“取材博贍，……非學有根柢，亦不能熔鑄變化，自名一家”（《四庫全書簡明目録》）。但是與後來宋調的大家如王安石、蘇軾、黄庭堅相比，西崑體取典的範圍顯得狹窄，用典的方式也顯得笨重。《西崑酬唱集》的有些題目直接襲用李商隱，如《無題》、《南朝》、《淚》，有些題目仿照李商隱，在寫作時，也主要向李商隱詩中取材，所以有“撏扯”李商隱（劉攽《中山詩話》）之譏。楊億“博覽强記，尤長典章制度”（《宋史》本傳），可能不需要查類書，但劉筠説《初學記》“非止初學，可爲終身記”（司馬光《温公續詩話》），却道出其學問的捉襟見肘。西崑體的用典還處于嘗試探索階段，所以用典還做不到化用無迹，他們經常使用的方法是用古事説今事、用古人代今人、以古代代當時，用典很明顯，像錢惟演《無題》頷聯、頸聯四句用四個古人名字鄂君、荀令、燕赤鳳、息侯，真如“點鬼簿”，楊億的《淚》八句用六七個歷史上流淚的事典、語典組合，都顯得笨拙。而且更重要的是，西崑體常爲用典而用典，不能增加詩歌的内涵，反而使詩句板滯凝重，詩意晦澀，因此也招致了更多的批評。

西崑體“過于雕琢，性情浸遠”（劉克莊《跋刁通判詩卷》），“務積故實，而語意輕淺”（魏泰《臨漢隱居詩話》）。在西崑體華麗、典贍、雕琢的形式下，的確很難看到西崑詩人的真“性情”

和更深刻的“語意”。李商隱的詩以幽深緬邈的情思、幽約細微的感受，令人詠嘆不已，楊億對這一點深有體會，他“愛慕”李商隱詩歌的“包蘊密致，演繹平暢，味無窮而炙愈出，鑽彌堅而酌不竭”（《韵語陽秋》卷二)。但楊億的詩作和錢惟演、劉筠的詩一樣，不僅没有李商隱的“包蘊密致”，而且連普通詩人的一般情感和思致都難以尋覓。與白體詩人注重抒發個人閑適自足的生活情趣、晚唐體詩人注重描寫恬淡幽静的隱士生涯不同，西崑體詩人不以個人的生活和精神爲寫作對象，也不延伸到自然、社會生活，他們的題材都是李商隱最擅長的題材——風懷、詠物、詠史，他們的辭藻都是李商隱的“芳潤”，他們的語氣、情感都是仿佛李商隱纔有的語氣、情感：楊億和劉筠各六首、錢惟演三首《無題》，所寫并非某個人的真實情事，純粹模仿李商隱的語氣；三人都有的《禁中庭樹》、《槿花》、《館中新蟬》、《鶴》、《鸎》、《荷花》、《梨》、《柳絮》、《霜月》，除了“故實”和刻畫形神外，有什麽寓意和寄托、象徵？還有《南朝》、《漢武》、《宣曲》、《舊將》、《明皇》、《宋玉》，有多少真知灼見和個人詠嘆？李商隱詠史詩大都“以爲諷戒，意味固已深長”（馮浩《玉谿生詩集箋注》卷二），西崑體的詠史在效仿時偶然流露“諷戒”意味，如《漢武》影射真宗，《宣曲》“寓諷”（《續資治通鑑長編》卷七一）内宫，這種隱曲的表達，已經算是西崑體最見“語意”和“性情”的詩篇了。西崑體是在楊、錢、劉創作理論指導下的創作，是一種理智創作，這種理智創作是把前人的“芳潤”組合變化以成“新詩”，是一種文字游戲，既非緣情亦非言志，所以無法見到情志。這是西崑體的致命弱點，是它不能影響久遠的重要原因。

楊億對西崑體改變當時詩風有自覺的認識："近年錢惟演、劉筠首變詩格，學者爭慕之，得其標格者，蔚爲佳詠。"（《楊文公談苑》86頁）西崑體後學宋祁也認識到楊億"以雄渾奥衍革五代之弊"。（《石少傅墓誌銘》）田况説"西崑體雖頗傷于雕摘，然五代以來蕪鄙之氣，由兹盡矣"（《儒林公議》）。歐陽修也多次指出："楊大年與錢、劉數公唱和，自《西崑集》出，時人爭效之，詩體一變。……非如前世號詩人者，區區于風雲草木之類，爲許洞所困者。"（《六一詩話》）西崑體在當時的確有"變"、"革"詩風的意義，不僅變革了"五代之弊"，而且驅除了"五代以來的蕪鄙之氣"——白體的率易淺露粗獷、晚唐體的狹窄瑣細，而表現出"時際升平，春容典贍"（《四庫全書總目》卷一五二《武夷新集》提要）的盛世氣象。西崑體的有些詩句可以稱得上"雄渾奥衍"、"筆力有餘"，如劉筠"峭帆横渡官橋柳，疊鼓驚飛海岸鷗"，楊億"力通青海求龍種，死諱文成食馬肝"（《漢武》），錢惟演"日上故陵烟漠漠，春歸空苑水潺潺"等，但更多的詩却祇是"春容典贍"。"春容典贍"比起枯寂平淡當然能顯示出盛世氣象，然而缺少的仍然是"升平格力"——一種内在的力量和氣勢。可以説西崑體祇是從表面上"變革"了宋初40餘年的詩風，但并没有變革這種詩風的根本内因——詩人的精神狀態，因此其變革遠不徹底。可是這次"變革"，在當時發生了很大影響，不僅"時人爭效之"，而且"後進學者爭效之"（《六一詩話》），楊億在《楊文公談苑》中臚列了不少"後進學者"，其中比較有成就的有晏殊（991～1055）、宋庠（996～1066）、宋祁（998～1061），還有早年深受其影響而晚年改變詩風的胡宿（995～1067）、文彦博（1006～1097）、趙抃（1008～1084）、余靖

(1000～1064)、蔡襄（1012～1067）等人。因爲西崑體的倡導者們現存作品較少，所以探討其“後進學者”的因襲創變，纔能更深入地瞭解西崑體。

二、西崑體的後進學者

晏殊景德二年（1005）十五歲即被賜同進士出身，當時正值西崑酬唱開始，楊億稱贊他“垂髫婉孌便能文，驥子蘭筋迥不群”（《晏殊奉禮歸寧》），他一開始創作就受到西崑體的影響，因此人們將他與楊、錢、劉并稱（如《中山詩話》）。晏殊學李商隱能做到形神兼似，不同于一般人徒得其形，有人認爲他的詩甚至超過楊億：“詩篇過于楊大年。”（《苕溪漁隱叢話》前集卷二六引《鍾山語録》）紀昀評晏殊的詩如《春陰》云“此乃真崑體”，“殊有情致，可云逼肖義山，非干撏扯”（《瀛奎律髓匯評》卷十）；又如評《賦得秋雨》云“通首學義山逼真，……而意境自佳”，還説“崑體有意味者原佳，唯一種厚粉濃朱、但砌典故者可厭”（同上卷二七）。晏殊能够超越一般崑體詩人的摭拾、堆砌典故以及雕飾華艷，而在“情致”和“意境”上近似李商隱，就已經達到了崑體的最高水平，更何况晏殊還有着自覺修正西崑體之弊的理論：“每讀韋應物詩，愛之曰：‘全没些脂膩氣。’故公于文章尤負賞識，集梁《文選》以後迄于唐，别爲《集選》五卷，而詩之選尤精，凡格調偎俗而脂膩者，皆不載也。”（吴處厚《青箱雜記》卷五）至少在慶曆六年（1046），晏殊就已經形成了他自己的“平淡”詩觀（參看梅堯臣《依韵和晏相公》）。晏殊對詩歌如何表達“富貴”有特别的研究。歐陽修《歸田録》記載，晏殊認爲“笙歌歸院落，燈火下樓臺”比起“老覺腰金重，慵便玉枕

凉”更加能够“善言富貴”。葛立方《韵語陽秋》卷一也記載，晏殊批評李慶孫《富貴曲》“軸裝曲譜金書字，樹記花名玉篆牌”一聯“太乞兒相，若諳富貴者不爾道也”。《苕谿漁隱叢話》前集卷二六云：“公每言富貴，不及金玉錦綉，唯説氣象，若‘樓臺側畔楊花過，簾幕中間燕子飛’、‘梨花院落溶溶月，柳絮池塘淡淡風’之類是也。公自以此句語人曰：‘窮人家有此景否？’”這些不僅僅説明晏殊是個富貴閑人，對富貴有親身體驗，而且更説明晏殊非常認真地探討詩歌語言與生活的深層關係。《西崑酬唱集》中的“鋪錦列綉”的“雕章麗句”，真能表現出升平氣象？晏殊從“金玉”等富貴字眼并不能表達出真正的富貴氣象這一點悟入，對西崑體的綺靡脂膩進行修正，所以取得了比楊、錢、劉這些前輩更大的成就。晏殊《無題》一詩深得佳評：“次聯自然富貴，妙在無金玉氣；腹聯清怨，妙在無脂粉氣。此艷體中之甲科也。”（《瀛奎律髓匯評》卷五馮班語）但是晏殊對西崑體的修正極有限度，僅僅使用没有“脂膩”的“平淡”趣味代替了華艷的趣味，并没有改變西崑體的柔弱無骨，而且趨向婉約細美，接近詞境。晏殊詩詞風格一致，他的詩絶大部分已散失，他的詞能够反映出他的創作傾向和成就。

宋庠、宋祁兄弟天聖二年同時登第，當時西崑體風靡詩壇，二宋深受座主劉筠賞識。宋庠《緹中集記》自注云：“余與子京初試吏，罷歸，中山劉子儀見索近詩，因各獻一編。他日劉公取當世文士古、律詩作句圖，置齋中，人不過一兩聯，惟余兄弟所佔三十餘聯。自是劉公深加訓奬。”宋祁稱頌劉筠“鈎深締情，上薄于粹古；促節入律，下偶于當世”（《上座主侍郎書》）。劉筠對二宋頗有影響。此外，二宋終生師事晏殊：“二宋俱爲晏元獻

門下士，兄弟雖貴顯，爲文必手抄寄公，懇求雕潤。嘗見景文寄公書曰：'莒公兄赴鎮圃田，同游西池，作詩云：長楊獵罷寒熊吼，太乙波閑瑞鵠飛。語意精絶。因作一聯云：白雪久殘梁複道，黄頭閑守漢樓船。'仍注'空'字于'閑'之旁，批云：'二字未定，更望指示。'晏公書其尾曰：'空優于閑，且見雖有船不御之意，又字好語健。'"（《苕溪漁隱叢話》前集卷二六引《西清詩話》）二人親炙晏殊，受其影響比受劉筠影響還大。宋庠還選録晏殊的詩句爲句圖："公（晏殊）之佳句，宋莒公皆題于齋壁，若'無可奈何花落去，似曾相識燕歸來'、'静尋啄木藏身處，閑見游絲到地時'、'樓臺冷落收燈夜，門巷蕭條掃雪天'、'已定復摇春水色，似紅如白野棠花'之類。莒公嘗謂，此數聯使後之詩人無復措詞也。"（《青箱雜記》卷五）可見宋庠的欣賞趣味。這些"閑雅有情思"的詩句顯然不同于楊、錢、劉等人的"雕章麗句"，二宋兄弟接受的正是晏殊這種變化了的崑體，他們的創作介乎楊、錢、劉和晏殊之間，比楊、錢、劉清淡，比晏殊富麗。真宗天禧二年（1021），二宋兄弟各以《落花》詩受到安州知州夏竦的賞識，并"爲時膾炙"（《侯鯖録》），在詩壇初露頭角。這兩首從辭藻、典故到意味都接近李商隱的詩，的確是崑體盛行的産物，有楊、錢、劉學李的特色，但也顯示出二宋的才華。二宋受西崑體的影響比起其他人要深遠，他們一直堅守西崑體的審美習慣，不受慶曆間已經形成氣候的新變派熏染，宋祁甚至堅持認爲"石延年、蘇舜欽、梅堯臣皆自謂好詩，不能自名矣"。（《宋景文公筆記》卷上）而石、蘇、梅三人都是歐陽修極力稱道的新變派中堅。當然二宋中晚年的詩風比起他們早年，還是改變了一些，譬如宋庠皇祐年間（1049～1054）寫的《重展西湖二首》就

不像早年那樣濃麗和堆砌，頷聯“鑿開魚鳥忘情地，展盡江河極目天”意境比較闊大；宋祁晚年知成都寫的《九日置酒》等詩也比早年詩俊逸流暢一些，譬如“溪態澄明初雨畢，日痕清淡不成霞”（《九日置酒》）就清麗可喜，但是他還保存着西崑體的基本手法——用典而且講究色澤。宋祁的近體詩“無一字無來歷，而對仗精確，非讀萬卷書不能”（王士禎《帶經堂詩話》卷一），在新變派外獨樹一幟，直接把西崑體的詩風延續到王安石、蘇軾一代人，可見西崑體的影響，并非在天聖、明道以後就銷聲匿迹。

王士禎《帶經堂詩話》卷九云：“世人謂宋初西崑體有楊文公、錢思公、劉子儀，而不知其後更有文忠烈、趙清獻、胡文公三家，其工麗妍妙不減前人。潞公以功名、清獻以清直著聞，而詩格殊不類，亦一奇也。”王士禎然後列舉了三家大量詩歌、詩句，來證實他們的詩風確實屬于西崑體，列舉的如文彦博的五律《見山樓》、七律《登通山閣》，趙抃的五律《暖風》以及胡宿的七律《函谷關》、《次韵朱沉春雨之什》等等，都是崑體之“工麗”、“工妙”（《帶經堂詩話》卷九）者。文彦博是天聖五年(1027)進士，早年學西崑體，蘇軾《題文潞公詩》云：“軾嘗得聞潞公之語矣，其雄才遠度，故非小子所能窺測；至于學問之富，自漢以來，出入馳騁，略無遺者，下迨曲技小數，靡不究悉，雖篤學專門之師，莫能與之較。……今觀其幼時詩，精審研密，句句皆有所考，蓋其積之久矣。”（《蘇軾文集》卷六八）胡宿與二宋爲同年進士，詩句爲楊億稱道：“公自爲進士，知名于時，楊文公億得其詩，題于秘閣，嘆曰：‘吾恨未識此人。’”（《歐陽修全集》卷三四《贈太子太傅胡公墓誌》）趙抃是景祐元年（1034）進士，後來又被人稱之爲“鐵面御史”，但他早年的

詩却清麗工妙，仍是西崑風味。除王士禛所説的文彦博、趙抃、胡宿外，與胡宿、二宋同年的余靖，同受天聖年間西崑體詩風影響，亦作《落花》詩，“可亞于二宋”（《苕溪漁隱叢話》後集卷二十引《三山老人語録》)。天聖八年，與歐陽修同時舉進士的蔡襄，“初學西崑，後游于歐、梅，始變其體。而五言古外，洗滌不盡西崑”（吴喬《圍爐詩話》卷五引賀裳語)。另外，還有王琪，也曾游于晏殊之門，其詩“好用貴重字，人目爲至寶丹”（《詩藪》外編卷五)，還除不去楊、錢、劉的那種綺靡脂膩，有人稱他與胡宿“皆堪與晏、宋方駕”（《石洲詩話》卷三)。

西崑體盛行時，科舉考試都以西崑詩賦爲風尚，所以大中祥符、天聖年間參加科考的詩人，受其影響的遠不止這些，歐陽修就説他自己當時也未能脱俗。明道、景祐年間，不少詩人開始改變現狀，蘇舜欽、梅堯臣、歐陽修逐漸形成新的詩風，西崑體的“後進學者”不同程度受到新詩風的衝擊，文彦博、胡宿、趙抃、余靖、蔡襄或先或後改變了早年的詩風。譬如文彦博，他的《文潞公文集》從第四卷起就逐漸擺脱西崑體影響，到了元豐五年(1042)，他留守洛陽，倡立洛陽耆英會，所作的詩竟效仿白體，與早年詩大相徑庭。余靖景祐年間起就參與范仲淹的政治事件，與新變派有聯繫，他的五律如《子規》、《山館》都比較接近梅堯臣的風格。趙抃《題杜子美書室》贊揚杜甫“直將騷雅鎮澆淫，瓊貝千章照古今。天地不能籠大句，鬼神無處避幽吟”，詩風也十分大氣而不同于崑體的堆砌雕琢，他後期的七律大多是這類雄直豪邁的風格。蔡襄景祐年間所寫《四賢一不肖詩》“布在都下，人争傳寫”（《澠水燕談録》)，不僅對范仲淹、余靖、尹洙、歐陽修等人表示政治上的支持，而且詩風也爲之一變。然而，正像蔡

裹"洗滌不盡西崑"一樣，西崑體對這些人的影響，很難全部清除，他們與新變派徹底變化的詩風仍不盡相同，多少都留有西崑的痕迹。因此，我們很難説西崑體的影響是短暫的，尤其是西崑體的用典，雖然在新變派詩裏被清除，却由西崑體的後進學者流傳下來，直到王安石、蘇軾、黄庭堅時，發展得純熟精湛而成爲宋調的一大特色。所以清人翁方綱認爲："且如入宋之初，楊文公輩雖主西崑，然亦自有神致，何可盡祧去之？而晏元獻、宋元憲、宋景文、胡文恭、王君玉、文潞公，皆繼往開來，肇起歐、王、蘇、黄盛大之漸。"（《石洲詩話》卷三）

宋初三體雖然宗主和風格大不相同，但是他們的作風却有相似之處，譬如他們的題材内容都比較狹窄，白體抒寫自得閑適的生活情趣，晚唐體描述幽静恬淡的幽居生涯，西崑體寫詠史詠物風懷，大多是前人寫得爛熟的内容，毫不新鮮也不廣闊；從形式上講，宋初三體都衹擅長近體，沿襲晚唐以來以寫近體爲主的習慣，缺少寫長篇古體的氣魄和力量；從技法上講，他們宗唐而没有變化，不但没有超越唐人，而且遠遠不及他們的宗主，即便能做到與他們的宗主相似，也不過是優孟衣冠，包括他們的語言、意象、意境、情感都沿襲陳腐。最重要的是宋初三體都缺少國家太平、四海臣一時應有的熱情奔放、雄渾豪邁，或者説應有的朝氣、生氣、昂揚壯大的士氣，儘管王禹偁"以雄文直道獨立當世"（蘇軾《王元之畫像贊并叙》）、寇準以雄才大略著稱、楊億以忠清鯁亮著名，三體的詩人也大都大節不虧，但是他們的詩歌却未能反映出他們的精神風貌。無論是平易清淡還是華麗綺靡，都缺少昂揚的士氣支撑，所以宋人回顧宋初六七十年的詩壇，總

認爲宋初詩人承襲了晚唐五代以來格力卑弱的局面："五季文章墮劫灰，升平格力未全回"（《蘇軾詩集》卷二八《金門寺中見李西臺與二錢唱和四絶句戲用其韵跋之》）；"宋興七十餘年，民不知兵，富而教之，至天聖景祐極矣，而斯文終有愧于古，士亦因陋守舊，論卑而氣弱"（蘇軾《六一居士集叙》）。因此，宋詩需要變革。

第二章　新變派：宋調的初創

歐陽修（1007～1072）、梅堯臣（1002～1060）、蘇舜欽（1008～1049）三人并稱，進而被稱之爲一個流派，自宋元以來，有一個認識發展過程。歐陽修在慶曆四年所寫的《水谷夜行寄聖俞子美》詩中首稱“蘇梅”——“其間蘇與梅，二子可畏愛”，其後歐的詩文裏也常以蘇梅并稱，但是，在當時和以後一段時間裏這種并稱没有多少響應。宋末嚴羽《滄浪詩話》云：“歐陽公學韓退之，梅聖俞學唐人平淡處。”即把歐梅區分開來。宋末元初的方回也認爲：“歐陽公出焉，一變爲李太白、韓昌黎之詩，蘇子美二難相爲頡頏，梅聖俞則唐體之出類者也。”（《桐江續集》卷三十二《送羅壽可詩序》）他對歐、梅的看法與嚴羽相似，但却指出蘇舜欽兄弟與歐相近。金末元初元好問《論詩》其二十七云：“諱學金陵猶可説，竟將何罪廢歐梅？”開始以歐梅并稱，元人袁桷《清容居士集·書湯西樓詩後》不僅以歐梅并稱，而且找出歐梅的共同點：“梅歐諸公發爲自然之聲，窮極幽隱。”清代歐梅并稱已爲常言，如“繼之梅歐陽，燦耀光列宿”（汪槐堂《題宋百家詩存後》），“歐梅時變舊格”（《四庫全書總目》卷一五三）等。宋犖《漫堂説詩》更提出“仁宗時，歐陽修、梅堯臣、蘇舜

欽諸君，多學杜韓”，又從“多學杜韓”方面找出歐梅蘇的共同特點。

基于前人越來越深入的認識，20世紀30年代梁崑在其《宋詩派別論》中提出了以歐、梅、蘇爲主體，包括穆修（979～1032）、石延年（994～1041）、石介（1005～1045）、余靖（1000～1064）、蘇舜元（1006～1054）在内的詩歌流派：昌黎派，并指出“此體作者皆古文家，故謂古文詩體亦可”。這一觀點被此後衆多學者廣泛接受，現行的幾部文學史皆稱歐梅蘇等人的文學活動爲詩文革新運動，有的學者或稱歐梅蘇等人爲復古派，或稱之爲革新派。事實上，復古是歐梅蘇的理論主張和旗號，革新則是他們的創作目的和實績，以復古求新變，是其詩文復古運動的實質，因此，名雖相反，實則相同。本文着眼于歐梅蘇詩歌創作實績，并以其雖求新變，却態勢平和，其主流不像石介那樣偏激激烈，而且因爲歐梅蘇的創作顯示出“若無新變，不能代雄”（《南齊書》卷五二《文學傳論》）的自覺意識和新變精神，因而稱之爲新變派。

第一節 新變派的形成

新變派的形成，與宋初三體有所不同，它經歷了由自發而自覺的過程。就在西崑體依舊盛行的天聖、明道年間，“山東人范諷、石延年、劉潛之徒，豪放劇飲，不循禮法，後進多慕之”（《宋史·文苑傳》），他們“或作慨量歌，無非市井詞；或作薤露唱，發聲令人悲”（顔太初《東州逸黨詩》），被目之爲“東州逸黨”，時預其會的張方平（1007～1091）後來回憶道：“幼知爲

學，而不能勤，于時山東人若劉潛、吴顥、石延年、韋不伐、陳靖、田度、馬武十數人，皆負豪杰之氣不得騁，相與縱酒爲高。”（《樂全集》卷三四《謝蘇子瞻寄樂全集序》）《石林詩話》記載：“安道未第時，貧甚，衣食殆不給，然意氣豪邁，未嘗少貶，與劉潛、李冠、石曼卿往來山東諸郡。”當然他們不僅僅“豪放劇飲”，他們中有幾位都能詩能文，如石延年、張方平留下了膾炙人口的詩篇。“十數人”外，還有石介及杜默後來也都預此風氣，他們在山東泰山一帶，形成了一個從生活方式到創作風格都放蕩不羈的文人群體。

同時或稍前一段時間，在東京，“子美獨與其兄才翁，及穆參軍伯長，作爲古歌詩雜文，時人頗共非笑之，而子美不顧也”(歐陽修《蘇氏文集序》)。蘇舜欽慶曆六年《哭師魯》云：“予年又甚少，學古衆所羞。君欲舉拔萃，聲耦日抉搜。不鄙吾所學，推尊謂前修。”也説明他比尹洙、歐陽修還要早作“古歌詩雜文”。蘇舜欽、蘇舜元兄弟與穆修，在時人的非笑聲中，更早一些開始了新變探索。

幾乎同時，梅堯臣、歐陽修等人，在西崑體主將之一錢惟演的西京幕府中，相互酬唱，并嘗試寫“古歌詩雜文”，他們的行爲雖然與“東州逸黨”有點近似，以至于“山東腐儒漫側目，洛陽才子争歸趨”（梅堯臣《四月二十七日與王正仲飲》）。但是他們的詩歌變化温和沉穩得多，既不同于西崑體的“雕章麗句”，也不同于“東州逸黨”們的粗豪狂放，而以比較平和的方式出現，氣勢雖然不像“東州逸黨”以及蘇氏兄弟那樣猛烈，而内在却發生着深刻的變化，已經透露出求新求變的勢頭。

山東、東京、西京三個文人群體求新變的態度和方式各有不

同：石介以《怪説》等文猛烈抨擊西崑體，石延年、張方平等人以豪縱的詩風震撼詩壇，反映出變革初期激進詩人的精神騷動和過激熱情，對于詩歌新變有着摧陷廓清的意義；蘇舜欽豪放不羈的詩風，與石延年等人有相通之處，但他不像石延年等人那樣熱衷于懷古詠史類的復古放逸，而是直面現實與人生，他也不像石介那樣大肆撻伐西崑體，却于舉世不爲之時，嘗試“古歌詩雜文”以表明對時風的不滿，蘇舜欽是較有理性的變革者；歐陽修、梅堯臣在錢惟演等人提供的寬鬆環境中，開始了極爲温和的新變探索，漸漸擺脱晚唐體、西崑體的影響，醉心于開闢藝術上的新路，尋求突破晚唐宋初以來詩風的新方法，這種平和而執着地追求，使他們能够吸取各家的經驗教訓，取捨别裁，形成新的風格，成爲新變派中最堅實的力量。三個規模不同的文人群體幾乎同時出現，彼此相對獨立，有各自的特點，而其精神實質却有相通之處：不滿詩壇現狀，力求新變。正由于精神實質的相通，到了康定、慶曆年間，三個群體經過各自十多年的詩歌探索，終于自覺地聯合起來，融會成一個聲勢浩大的詩歌流派。

在詩派由自發而自覺的形成過程中，歐陽修起了很大作用。歐陽修在天聖八年結識梅堯臣之前，大約天聖六七年間入京應試時，就結識了蘇舜欽兄弟，此後與二蘇也有一些詩歌往來，但其關係一直不像他與梅堯臣那樣密切，而直到慶曆年間，纔加强詩歌酬唱。慶曆四年，蘇梅在京唱和，歐陽修以極大熱情表示贊賞，此後，歐梅蘇三人即便身處異地，也酬唱有加，這種關係一直持續到慶曆八年蘇舜欽去世，可以説，歐陽修慶曆年間纔對蘇舜欽豪放勁健的詩風表示認同與贊賞。康定元年，歐陽修認識了石延年，不久石延年去世，歐陽修寫了《石曼卿墓表》、《哭曼

卿》表示哀悼紀念，并高度贊揚石延年的奇節偉行和詩風。歐陽修與石介同爲天聖八年進士，康定元年，石介推薦他的學生杜默于歐陽修，歐寫《贈杜默》，于贊揚之中作了委婉地批評。從歐陽修對待蘇舜欽、石延年、石介、杜默的態度中，可以看出他的取捨揚弃，也可以看出新變派的發展走向。

歐陽修有比較明確的文學結盟意識，這種意識也在慶曆年間形成。慶曆五年，歐陽修作《讀蟠桃詩寄子美》，詩中自比韓愈，以梅堯臣比孟郊，并希望與梅堯臣、蘇舜欽加强詩歌唱和："安得二子接，揮鋒兩交鋩。我亦願助勇，鼓旗譟其旁。"同年梅堯臣《永叔寄詩八首，并祭子漸文一首，因采八詩意，敬以爲答》，表示接受歐陽修的比擬，但他衹以歐梅交情可比韓孟，未及詩風。慶曆八年梅堯臣《別後寄永叔》再次就歐陽修比他爲孟郊作解釋。至和二年，蘇舜欽、石延年都早已過世，梅堯臣在《依韵和永叔澄心堂紙答劉原甫》中言："歐陽今與韓相似，海水浩浩山巍巍；石君蘇君比盧籍，以我擬郊嗟困摧。"可知歐陽修一直有效仿韓孟詩派而建立新詩派的意識，至此纔更加明確地認定了。

天聖、明道間，三個新變群體的同時出現，可以説是受到時代精神的感召；慶曆間三個群體的融會，則基于對前此各自創作主張和風格的相互認同。由于歐陽修的取捨選擇，三個群體在融會過程中，相互借鑒吸收，融會後的新變派目標更加一致，詩風也有趨同現象。蘇、石等人去世後，歐梅發展了新變派的主流風格，使之成爲以歐梅體爲主體、以蘇、石等人爲輔翼的詩歌流派，培養和影響了一大批後進詩人。

第二節　新變派的創作傾向

歐陽修、梅堯臣、蘇舜欽早期主要以創作實踐改變五代宋初以來的詩壇狀況，没有太多的理論表述，隨着三人詩歌唱和往來逐漸增多，創作經驗逐漸豐富，歐陽修慶曆四年寫《水谷夜行寄子美聖俞》，以詩歌形式評論蘇梅的詩風，引起蘇梅的自悟自醒及互評，梅寫了《偶書寄子美》，蘇則有《答梅聖俞見贈》，從此他們尤其是歐梅，開始總結以往的創作經驗，品評前人詩作，提出創作主張。歐陽修評詩論詩的作品最多，他不僅創制了詩話體例，而且多次在詩、文、筆記中談詩，梅堯臣也常以詩論詩，值得注意的是他們的創作也顯示出他們的主張。

對宋初三體的看法，歐梅都比較寬容，不像石介等人那樣激烈反對。歐陽修對九僧的佳句頗欣賞，但對其局限于“山水風雲、竹石花草、雪霜星月、禽鳥之類”極不以爲然，認爲太“區區”(詳見《六一詩話》)，這與梅堯臣“安取唐季二三子，區區物象磨窮年”(《答裴送序意》)一致，都是對晚唐體題材狹窄、氣局窘迫不滿。梅堯臣非常推崇林逋“平淡邃美”的詩風，他在天聖年間拜訪過林逋，直到慶曆七年還念念不忘，寫《對雪憶往歲錢塘西湖訪林逋三首》，并爲林逋集作序，對林逋的侄孫林大年多有獎掖，可見其心儀所在。歐陽修對西崑體極爲贊賞，《六一詩話》、《歸田録》中多次提到楊億，對楊億的詩、文、才氣及人品都推崇備至：“楊大年每一作文，……頃刻之際，成數千言，真一代文豪也”；“楊文公以文章擅天下，然性特剛勁寡合”；“楊文公常戒其門人，爲文宜避俗語”。對西崑體在當時引起的轟動

表示艷羡："楊大年與錢、劉數公唱和，自西崑體出，時人争效之，詩體一變"；"楊劉風采，聳動天下，使人至今傾想"。歐陽修認爲"多用故實，至于語僻難曉"是西崑體的"學者之弊"，所以他對同時代的西崑體後進如宋庠、宋祁敬而遠之。梅堯臣也曾在錢惟演幕中唱和，其妻兄謝絳被楊億稱爲"文中虎"（《歸田録》），并與梅堯臣詩文往來密切，梅堯臣與晏殊、二宋以及胡宿都有酬唱，但是梅堯臣却不像歐陽修那樣推崇西崑體，他批評"人事極諂諛，引古稱辯雄。經營惟切偶，榮利因被蒙"（《答韓三子華韓五持國韓六玉汝見贈述詩》）的詩壇風氣，結合西崑體之作，可以見其所指。蘇舜欽寶元二年云"不敢雕琢以害正"（《上三司副使段公書》），慶曆二年云"不肯低心事鎸鑿"（《贈釋秘演》），慶曆年間還有"扶疏珊瑚枝，本不自雕巧"（《答章傳》）的詩句，而"雕琢"、"鎸鑿"、"雕巧"都是西崑體的特點。歐陽修《書王元之畫像側》云"想公風采常如在，顧我文章不足論"，對王禹偁很尊崇，但對"仁宗朝，有數達官以詩知名，常慕白樂天體，故其語多得于容易"（《六一詩話》）的白體末流則大加嘲諷。梅堯臣也說："詩句義理雖通，語涉淺俗可笑者，亦其病也。"（見《六一詩話》）歐梅蘇對宋初三體的態度，表現出他們的審美情趣和愛好，也表明了他們在新變過程中要修正和清除的内容以及汲取的經驗教訓。

對待唐詩及唐以前的詩歌，新變派在兼容并包中，顯示出對韓孟詩派的偏愛。歐陽修有《擬玉臺體七首》、《彈琴效賈島體》、《刑部看竹效孟郊體》、《太白戲聖俞讀李白集效其體》、《欒城遇風效韓孟聯句體》、《春寒效李長吉體》等；梅堯臣有《余居御橋南夜聞祆鳥效昌黎體》、《擬韓吏部射訓狐》、《刑部看竹效孟郊和

永叔》、《依韵和歐陽永叔秋懷擬孟郊體見寄》、《擬王維偶然作》、《擬王維觀獵》、《謝師厚歸南陽效阮步兵》、《擬陶體三首》、《擬陶潛止酒》、《擬韋應物殘燈》等；蘇舜欽有《長安春日效東野》等。從這些標明擬效對象的詩題，再結合他們的創作，可以看出歐梅蘇對前代詩人的選擇以及他們的主要興趣：除對韓孟詩派的共同愛好外，歐陽修喜好李白的飄逸奔放，而梅堯臣對阮籍、陶淵明、王維、韋應物等人的平淡風格更爲鍾情，蘇舜欽崇尚杜甫，而這些無疑影響了他們的詩風。

捨弃了宋初三體所學的白居易、賈島、李商隱，新變派選擇了與元白風格對立、與賈島風格稍合、與李商隱風格迥異的韓孟詩派，作爲學習的對象，而韓孟詩派仍屬于中唐，因此，從這一點上看，新變派與宋初三體没有本質上的區别，但是，韓孟詩派在唐詩中一直被視爲變體别調，新變派選擇韓孟詩派，應該説是找到了由宗唐而變唐的出發點。歐梅蘇對韓孟詩派以及學習韓孟詩派的目的有比較清醒的認識。至和三年，梅堯臣《依韵和王平甫見寄》云："文章革浮澆，近世無如韓。健筆走霹靂，龍蛇奮潛蟠。颶風何端倪，鼓蕩鉅浸瀾。明珠及百怪，容畜知曠寬。其後漸衰微，餘襲猶未彈。我朝三四公，合力興憤嘆。幸時構明堂，願爲櫨與欒。"非常明確地叙述了"我朝三四公"選擇學習韓愈的原因和目的：他們首先學習的是韓愈"革浮澆"的精神，以改變晚唐五代以來詩風卑弱"衰微"狀況；其次學習的是韓愈大氣包舉的"健筆"及容納萬象的"曠寬"，這當然是要改變宋初詩壇格力不振、格局狹小的局面。歐陽修云："退之筆力，無施不可，而嘗以詩爲文章末事。……然其資談笑，助諧謔，叙人情、狀物態，一寓于詩，而曲盡其妙，此在雄文大手，固不足

論。而余獨愛其工于用韵也，蓋其……，乃天下之至工也。”（《六一詩話》）這是歐陽修對韓愈認識的總結，他傾心于韓詩内容的廣博、“曲盡其妙”的才能，以及其“用韵”而不爲韵所縛的縱横捭闔的非凡氣度，這與梅堯臣的認識大體一致。歐梅蘇在創作上不同程度受到韓孟詩派的影響，而且都有一些效仿韓孟詩派的詩作。梅堯臣早年“談詩多孟、盧”（《逢雷太簡殿丞》），“我欲效韓非痴狂”（《雷逸老以仿石鼓文見遺呈祭酒吴公》），在（《日蝕》）詩中還表示要與盧仝媲美争功：“我今作此詩，可與仝比功。”歐陽修《菱谿大石》在描寫大石的“驚”、“怪”、“異”、“荒誕無根源”時，慨嘆：“盧仝、韓愈不在世，彈壓百怪無雄文。”蘇舜欽景祐三年寫的《長安春日效東野》，就學習孟郊五言詩枯硬的一面，他的《月石硯屏歌》描述了屏風上的奇異圖案後，推想：“玉川子若在，見必喜不徹。”歐陽修之所以自比韓愈，比梅、蘇、石爲孟、張、盧，正是基于這種創作實踐。新變派不僅學習韓孟詩派“革浮澆”的精神，而且學習他們的方法，并把重心放在學習他們勁健、險怪、妥帖而排奡的風格上，爲詩歌注入了“氣格”，扭轉了晚唐宋初以來學元白筆力平弱而乏氣格、學賈島刻意求工而傷氣格、學李商隱靡麗雕飾而無氣格的局面，更重要的是開創了宋詩崇尚氣格的風氣。

新變派詩學韓孟，而以復風雅爲號召。梅堯臣慶曆五年即提出：“我于詩言豈徒爾？因事激風成小篇，辭雖淺陋頗剋苦，未到二雅未忍捐。”（《答裴送序意》）“因事激風”是他的創作動因，“到二雅”則是他的理想。慶曆六年他再次講到：“聖人于詩言，曾不專其中。因事有所激，因物興以通。自下而磨上，是以謂國風。雅章及頌篇，刺美亦道同。不獨識鳥獸，而爲文字工。屈原

作《離騷》，自哀其志窮，憤世嫉邪意，寄在草木蟲。”（《答韓三子華韓五持國韓六玉汝見贈述詩》）于“因事激風”外加上“因物興以通”，在“二雅”之外，加上“風”、“頌”、“騷”。他認爲風雅頌騷或者“自下而磨上”，或者“刺美”，或者存有“憤世嫉邪意”，都是有爲而作，决非祇停留在“鳥獸”、“草木蟲”等事物的表面現象描述上，也决非以“文字工”爲目的。這是梅堯臣的創作主張，也是新變派詩歌復古實踐的指導思想和理論總結。蘇舜欽慶曆五年退居吴中時，云：“念昔少年時，奮迅期孤騫。筆下趨古風，直趣聖所存。”（《夏熱晝寢感詠》）仍對少年時就“趨古風”、“直趣聖所存”不能忘懷，還慨嘆“風雅久零落，江山應寂寥”（《詩僧則暉求詩》），足見其一生追求。歐陽修“存亡續統”觀念非常强烈，他有擔當起傳“統”（包括道統、正統、文統）的責任感與使命感，他的“文統”中的“詩統”可以説是從韓愈上溯到《詩經》，他作《詩本義》，其《詩本義·本末論》云：“詩之作也，觸事感物，文之以言，善者美之，惡者刺之，以發其揄揚怨憤于口，道其哀樂喜怒于心，此詩人之意也。”其《崇文總目叙釋·詩類》：“至于考風雅之變正，以知王政之興衰，其善惡美刺不可不察焉。”這是對傳統詩教觀的闡述，其觀念與梅堯臣的認識非常一致。但是歐陽修在慶曆六年《梅聖俞詩集序》中云：“若使其（梅堯臣）幸得用于朝廷，作爲雅頌，以歌詠大宋之功德，薦之清廟，而追商周魯頌之作者，其不偉歟？奈何使其老不得志，而爲窮者之詩，乃徒發于蟲魚物類、羈愁感嘆之言。”顯然認爲“雅頌”高于“窮者之詩”，與梅堯臣同年提出的風雅頌騷并重的主張頗爲不同，這反映出歐陽修與梅堯臣在審美情趣上的一點區别，當然，歐陽修這篇序文主要是爲梅堯臣一

直沉吟下僚、窮愁潦倒鳴不平，歐陽修認爲梅堯臣的風騷之氣多，而雅頌之音少，是因爲其所處的地位所致，希望梅堯臣的地位能有所改變，但同時也説明歐陽修對詩人"徒發于蟲魚物類、羈愁感嘆之言"的不滿。儘管歐陽修和梅堯臣對風騷和雅頌認識不盡一致，但他們都以能復風雅爲最高目標。中唐新樂府運動把復古的目標上溯到漢樂府，注重的是其現實主義精神和質樸的民歌風味；歐梅蘇的詩歌新變則經由韓孟詩派而直追風雅，則有比較濃重的傳續詩統的觀念。

歐梅蘇的互相欣賞品評，最能表現出新變派的審美趣味和追求。互評以歐陽修評蘇梅爲主。歐陽修《水谷夜行寄子美聖俞》用詩的語言、形象的比喻，評述了蘇梅截然不同的詩風，梅堯臣對這一點表示贊同，在《偶書寄子美》中云"吾交有永叔，勁正語多要"，而且願意與蘇舜欽交往，"雖然趣尚殊，握手幸相笑"。蘇舜欽則謙虚地表示詩作"少精趣"，"退慚正不堪"（《答梅聖俞見贈》），但也接受了歐陽修的品評。歐陽修對這個評論非常滿意，晚年在《六一詩話》中重述此詩，認爲"粗得其仿佛"，并進一步指出："子美筆力豪雋，以超邁橫絶爲奇；聖俞覃思精微，以深遠閑淡爲意。"此評遂爲定論，爲後世沿用。歐陽修對蘇梅截然不同的詩風同樣贊賞，表現出新變派兼容并蓄的審美情趣：新變派不僅僅崇尚"深遠閑淡"，而且也崇尚"超邁橫絶"。這是三個小群體融合認同的結果。歐梅蘇對各自風格的認識，顯示了他們創作意識的自覺，也表明新變派更重視的是創新，是不同于任何流派風格的新變。

第三節　新變派的新變實績

“變出不得已，運會實迫之。”（蔣士銓《忠雅堂詩集》卷十三《辨詩》）面對宋初三體沿襲晚唐五代餘習的積重難返，面對成就輝煌的唐詩的耀眼光芒，新變派開始了艱難的新變歷程，他們的新變，不僅僅是要超越宋初三體，更重要的是要在唐詩之外開闢新的天地。然而，“若夫宋詩，則遲更二三百年，天地之精英，風月之態度，山川之氣象，物類之神致，俱已爲唐賢佔盡”。（翁方綱《石洲詩話》卷四）新變派面對的是“唐賢佔盡”後的詩壇，“開闢真難爲”（《辨詩》），但是他們盡其所能地努力“開闢”，從各個方面爲宋詩“開闢”道路，并取得了一些成就。

首先在詩歌的題材内容方面，新變派或者將傳統題材翻出新意，或者從前人不大留意的方面拓展。例如社會現實、國計民生這一題材，是儒家詩教提倡的重要内容，其源頭可以遠溯至《詩經》，近一些有中唐的新樂府運動，更近一些則有王禹偁學習白居易、杜甫的詩作，新變派繼承這一傳統，大量寫作且形成風氣。蘇舜欽天聖六七年創作伊始，就表現出强烈的政治憂患意識，對國家軍政大事和民生疾苦的關心，一直是他作品的重要内容。他在景祐元年中進士以前，時時用五古叙寫軍政大事，用七古抒發對現實不滿的憤懣之情，顯露出極大的政治熱情與現實主義精神，中進士後的十餘年時間，正值宋夏開戰到議和，范仲淹等人的政治斗争以及慶曆新政，内政外交形勢動蕩不安之際，以天下爲己任的蘇舜欽更是傾注了滿腔熱情，寫了一系列政治社會詩，對重大時事以及國計民生的重要問題都有反映，如他有《慶

州敗》、《吾聞》、《聞京尹范希文謫鄱陽、尹十二師魯以黨人貶郢中、歐陽九永叔移書責諫官不論救而謫夷陵令，因成此詩以寄且寬其遠邁也》、《望秦陵》、《己卯大寒有感》、《吳越大旱》、《寄富彥國》、《城南感懷呈永叔》等等，從各方面反映現實，批評朝政，指斥時弊。歐陽修、梅堯臣在天聖九年到明道二年西京酬唱期間，尚無蘇舜欽那樣強烈的政治憂患意識，但是隨着身份地位的變化，這種意識日益增加。梅堯臣景祐元年落第後知建德縣，一改西京時的悠閑平和，對時事不滿之情時出言表，景祐三年范仲淹與吕夷簡政治斗争失敗後，梅堯臣立刻表明出鮮明的政治立場，寫了《聞歐陽永叔謫夷陵》、《聞尹師魯謫富水》、《寄饒州范待制》對范仲淹等人表示同情和支持，并寫了《彼鴷吟》、《猛虎行》、《靈烏賦》一類象喻性詩賦，對這一事件表示關注。梅堯臣對農民疾苦的關心更是超過了對政治事件的關心，他寫了不少詩反映下層百姓艱難困苦的生活，如《田家》、《陶者》、《田家語》、《汝墳貧女》、《岸貧》等，尤其是在康定元年，他詩歌的人民性達到了顛峰（詳參朱東潤《梅堯臣傳》）。歐陽修“壯年猶勇爲，刺口論時政”（《述懷》），“開口攬時事，論議争煌煌”（《鎮陽讀書》），他的政治憂患意識大多表現在他的行爲和文章裏，但康定元年，他在《贈杜默》一詩中云：“京東聚群盗，河北新點兵。飢荒與愁苦，道路日益盈。子盍引其吭，發聲通下情。上聞天子聰，次使宰相聽。……子詩何時作，我耳久已傾。”説明了他對詩歌應當反映時政時事的明確態度，他在慶曆新政失敗之後，還寫了《食糟民》、《邊户》表現百姓的艱苦生活和對邊事的憂慮。從景祐到慶曆年間，隨着政治形勢的變化，士大夫的政治熱情日益高漲，新的士風開始形成，歐梅蘇雖然身份、地位不同，但是

他們都具有强烈的政治社會責任感，這種責任感使得他們在各種詩題裏都會聯想到社會現實，他們常在不宜表現社會現實的詩題裏談及國計民生。梅堯臣《夢登河漢》本是記夢詩，他却把天事與人事聯繫起來，寫成寓言性質的政治詩，他的《東城送運判馬察院》是首送别詩，他却在詩裏談到吴越大旱、都人祈雨；蘇舜欽在《代人上申公（吕夷簡）祝壽》這種祝壽詩中，寫出“西羌動妖孽，秦塞因膻腥。羽奏飛關路，兜峰照濁涇”這樣描述邊關戰事的詩句；孔平仲《談苑》記載：“慶曆中，西師未解，晏元獻爲樞密使，大雪，置酒西園，歐陽永叔云：‘須憐鐵甲冷徹骨，四十餘萬屯邊兵。’”歐陽修在置酒賞雪之時，吟出這樣“大煞風景”的詩句，使得他的座主晏殊雅興大掃，并責備道：“昔韓愈亦能作言語，赴裴度會，但云‘園林窮勝事，鐘鼓樂清時’，不曾如此合鬧。”無處不在的時事政治内容，表現出新變派濃厚的憂患意識，開了宋詩關注社會現實的先河。新變派把儒家的詩教理想發展成詩人的一種自覺責任，從這個角度講，他們的社會政治詩就不僅是傳統的延伸，而是時代的新變了。

中唐韓孟詩派喜歡在詩裏描繪奇幻醜怪的事物現象，以及日常生活中瑣屑不雅的情事，晚唐五代以及宋初詩人都不大留意這一題材，而新變派則將這塊“唐賢”佔而未盡的疆域大大拓展了一番。梅堯臣在寫醜怪事物這一方面所作尤爲突出，梅堯臣的詩如《聚蚊》、《余居御橋南夜聞祅鳥效昌黎體》、《八月九日晨興如厠有鴉啄蛆》、《四月十八日記與王正仲及舍弟飲》、《秀叔頭虱》、《捫虱得蚤》、《次韵和永叔嘗茶》、《師厚云虱古未有詩邀予賦之》，寫蚊、祅鳥、虱、蚤、鴉啄蛆這一類醜陋的事物，寫喝茶後肚裏打咕嚕、聚餐後害霍亂這類不登大雅之堂而且毫無詩意的

個人情事，比起韓孟詩派所寫題材，要更加醜惡瑣碎得多。梅堯臣有極强的新變意識，他對“古未有詩”的任何事物都有嘗試創新的欲望，其目的是爲了求新求異，爲了改變唐詩以來膚廓平滑的弊端，但是不免矯枉過正，甚至墮入惡道，在拓展新域時付出了一些代價。歐陽修受韓孟詩派影響，也寫過《憎蚊》、《和聖俞聚蚊》、《汝癭答仲儀》、《鬼車》一類奇異醜怪題材的詩，慶曆年間，他還有意寫了《菱谿大石》、《紫石屏歌》，在描寫大石和屏風時表現出奇思幻想。此外，儘管他也寫日常生活中比較瑣細的事物，但他不像梅堯臣那樣有意寫醜怪的事物和不雅的情事，尤其到晚年，他把個人情趣、文化品味注入士大夫的生活瑣事描寫中，寫筆墨紙硯、茶酒飲食，從中反映出個人的學識修養、思想品位，使詩歌更好地表現士大夫的生活。歐陽修這方面的創作努力，在後來蘇軾的詩歌中得到充分地發展，使其成爲宋詩中最具特色的題材内容。蘇舜欽對雄奇怪異闊大的事物有特别愛好，他早年描寫地震，與其兄蘇舜元有《地動聯句》，二人還有描寫戰争的《瓦亭聯句》，將地震、戰争的場面描寫得可怖可愕，慶曆年間，他和歐陽修而作的《和菱谿大石》、《月石硯屏歌》，更顯示出闊大的心胸和豐富的想象力。新變派在題材方面細大不捐、美醜不遺、雅俗不弃，爲後來宋調各個體派提供了發展的樣本，使宋詩最終能够作到“于物無所不收，于法無所不有，于情無所不暢，于境無所不取，滔滔莽莽，有若江河”（《袁中郎先生全集》卷十），其開拓之功不可磨滅。

其次是新變派開宋詩以議論爲詩、重視詩歌義理的先河。面對“唐賢佔盡”的詩歌領域，宋代詩人“即有能者，不過次第翻新，無中生有”（《石洲詩話》卷四），即如在題材上，新變派就

衹是"能者"。"而其精詣，則固别有在者"（同上），宋詩的"精詣"在哪些方面？思慮深沉應當是宋詩"精詣"的一個重要方面，而新變派在將詩歌由唐詩重興象重情韵轉向宋詩重氣格重意理的過程中，起了關鍵作用。山水風景是唐詩最重要的題材，情景交融，并由相關意象構成一片意境是唐人山水風景詩的最顯著特點，這類詩最能代表唐詩重興象重情韵的特點。在這片"唐賢佔盡"的區域，新變派開闢艱難，他們也仿效唐人，在意思的翻新上、在字句的鍛煉上與唐人争尺寸之功，取得一點成效，但他們比較有創意的山水風景詩，則是那些風景之後大發議論或者能够寓理于景的作品。歐陽修描寫風景時常結合個人的人生思考，如他的《題滁州醉翁亭》、《暮春有感》都借自然風景議論人生；蘇舜欽晚期有回歸唐風傾向，但其早期的詩却議論横生，譬如他的《城南歸值大雪》在鋪叙漫天大雪之後，即由雪落于臉而生發出一段議論："世人飾詐我尚笑，今乃復見天公乖。應時降雪固大好，慎勿改易吾形骸"；梅堯臣《小村》在描寫小村的破敗景象後，即論説："嗟哉生計一如此，謬入王民版籍論。"新變派的這類詩尚在開創階段，所以有些議論能與風景結合緊密，有的則大煞風景，毫無美感。歐陽修的《遠山》能够寓理于景，在情景交融的意境中透露出哲理意味，是比較成功的情景交融爲一體的詩作，但這類作品在新變派中并不多見。在詠物詩中大發議論，是新變派的常見做法，歐陽修《菱谿大石》推想大石經歷，神馳往古，思接千載，但這首詩"'皆云'十四句，平叙中入奇，議以代寫"（方東樹《昭昧詹言》卷十二），用議論代替叙寫，不像韓愈、盧仝那樣描寫由奇入怪，而表現出理性深思的特點。歐陽修的《啼鳥》以鳥之巧舌喻人之巧言，聯繫自身遭際，表明個人

愛憎；他的《畫眉》將人情比勘物理，像是哲理詩。梅堯臣《范饒州座中客語食河豚》爲人稱道，其中寫河豚之美味與劇毒，并由此上升到美惡常兼于一物的哲學命題。梅堯臣的不少議論有時見解不高，顯得笨重或迂腐。唐人詠史詩一般借古傷今，偏重于詠嘆，而從新變派開始，詠史詩則比較突出個人的史識，歐陽修《和王介甫明妃曲二首》、《唐崇徽公主手痕》都以議論見長，令人耳目一新，朱熹稱贊："'玉顔自古爲身累，肉食何人與國謀'，以詩言之，第一等詩；以議論言之，第一等議論也。"（《宋詩紀事》卷十二引《朱文公語録》）新變派的抒情詩相對來説比較少，唐詩承六朝"詩緣情"而來，比較重視感情的抒發，尤其是悲傷哀痛之情，但是宋詩從歐陽修開始就比較注意以理節情，開始提倡詩歌的自持與自適功能，反對詩歌的濫情主義，所以即便是窮愁哀苦之音比較多的梅堯臣，其抒情詩也與唐人不同，梅堯臣"哀逝惜殤，著語遂多似郊者。如'慈母眼中血，未乾同兩乳'；'雨落入地中，珠沉入海底。赴海可見珠，入地可見水。唯人歸泉下，萬古則已矣'；'慣呼猶口誤，似往頗心積'；'哀哉齊體人，魂氣今何征。曾不若隕籜，繞樹猶有聲'。然取較東野《悼幼子》之'生氣散成風，枯骸化爲地。負我十年恩，欠汝千行淚'，《杏殤》之'踏地恐土痛，損彼芳樹根。此誠天不知，剪弃我子孫'，則深摯大不侔。即孟雲卿哭殤子之《古挽歌》，視聖俞作亦爲沉痛。"（《談藝録》166頁）這固然因爲詩人個性不同，但是與宋代詩人比較理性有關。新變派所處的時代，正是理學萌生興起的時代，理性主義思潮正在掀起，而新變派的詩人大都是這一思潮的重要推動者，尤其是歐陽修，更是這場理性思潮的中堅，新變派的詩歌也是這一思潮的産物。新變派詩人用詩歌發表

個人對各種事物的見解，在詩歌裹發議論、講道理，儘管他們的議論方式還比較粗糙，他們的道理有時還不免膚淺，但是他們開創的這一方式，却成爲宋詩求變化的一個重要契機。

新變派還以文爲詩，以求詩體的新變。與白體、西崑體多寫七律，晚唐體專攻五律不同，新變派最初以古體詩爲新變的武器進行創作。蘇舜欽天聖六七年“作古歌詩雜文”，之所以引起“時人非笑”，正是因爲“古歌詩雜文”在西崑體詩文的衝擊下，已經被視爲過時落伍的文體了，因此選擇“古歌詩”就意味着新變的開始。歐陽修、梅堯臣在洛陽時，也開始作“古歌詩”，而且他們還開始了一種新的嘗試。明道元年，梅堯臣將謝絳的一封記游信改寫成記游詩《希深惠書言與師魯永叔子聰幾道游嵩，因誦而韵之》，首先開始了打通古文與古體詩的嘗試，這次以詩改文的嘗試受到了謝絳本人的嘆賞：“自始及末，誦次游觀之美，如指諸掌，而又語重音險，亡有一字近浮靡而涉謬異，則知足下于雅頌爲深。”（《又答聖俞書》）謝絳認爲“詩之難能，于文筆百倍矣”（同上），而梅堯臣却能以詩改文且不失原旨，同時體現出詩歌的音節語言之美，足見其神妙。在以詩改文的過程中，對文詩異同處的感覺和把握，在觀察力極其細密的梅堯臣那裹，肯定有深刻的感悟和體認。歐陽修和梅堯臣在西京交游時期，有許多詩文并作的機會，例如，明道元年錢惟演讓歐陽修、尹洙、梅堯臣爲新落成的雙桂樓作記，歐、尹寫古文，而梅寫詩，用詩文同記一事的這種嘗試，對于初入詩壇、文壇的歐梅來説，影響决非尋常。宋代詩文新變總是并行不悖，而且詩文之間相互影響，應該説從這個時期就開始了。慶曆年間，新變派融合之後，在詩文打通方面作了更多的努力，歐陽修作《醉翁亭記》、《豐樂亭記》，

而梅堯臣有《寄題滁州醉翁亭》、《寄題滁州豐樂亭》詩，蘇舜欽也有《醉翁亭》、《寄題豐樂亭》詩；蘇舜欽作《滄浪亭記》，而歐梅均有《寄題蘇子美滄浪亭》詩，這種做法不是偶然的行爲。題材相同，詩、文在語言、形式、技巧各方面的異同便顯而易見，從而使互通有無、互相借用對方手法，在此相互瞭解的基礎上成爲可能。將歐梅蘇同一題材的詩文對照，便可以發現二者之間的相互借鑒和影響。歐梅蘇在作打通詩文的嘗試時，似乎并没有理論指導和實踐總結，但從稍晚于他們的吕惠卿、沈括“同在館下談詩”所争議的内容看：“沈存中曰：‘韓退之詩，乃押韵之文耳。’吕吉父曰：‘詩正當如是。詩人以來，未有如退之者。’”（《東軒筆録》）新變派學習韓孟詩派所作的以文爲詩的嘗試，至少在治平年間已經成爲人們談論的話題，而且一部分人已經能够接受如“押韵之文”的詩了。

通過詩文打通的嘗試，歐梅蘇詩歌以文爲詩的成分大幅度增加，尤其是他們的古體詩。梅堯臣《希深惠書言與師魯永叔子聰幾道游嵩，因誦而韵之》，有學習杜甫《赴奉先詠懷五百字》以及韓愈《山石》的痕迹，其章法結構與游記相同，以旅游的時間地點爲行文次序，語言也有散文化傾向，如“韓公傳石室，聞之固已舊，當時興稍衰，不暇苦尋究”；其他詩句如“昔見雷子之小篆，今見雷子之墨竹”（《和江鄰幾學士得雷殿直墨竹二軸》），“士憂行不修，不憂禄不及。之子久好學，何患名未立”（《送白秀才福州省親》）這類散文化的句式屢見不鮮。蘇舜欽的詩也不例外，例如他的《别鄰幾余賦高山詩見意》、《感興》，詩句如“周鼓秦山壞已久，下至唐室始有人宗。……其中琅琊石泉記，比之他法殊不倫”（《和永叔琅琊山庶子泉陽冰石篆詩》），“留此

玉輪之迹在青壁，風雨不可剥”（《月石硯屏歌》），其散文化的程度與梅堯臣比較，有過之而無不及。與蘇梅相比，歐陽修詩文兼擅，在以文爲詩方面更有優勢，他有一些以詩代書的詩如《代書寄尹十一兄楊十六王三》、《病中代書奉寄聖俞二十五兄》以及《斑斑林間鳩寄内》等，都平白如話，似文似詩。欣賞以文爲詩的人，稱贊道“歐公作詩，全在用古文章法”，“觀韓、歐、蘇(軾）三家，章法剪裁，純以古文章法行之，所以獨步千古”（《昭昧詹言》卷十一)。而厭惡以文爲詩的人，則云：“詩到廬陵，真是一厄，如《飛蓋橋望月》云‘乃于其兩間’、‘矧夫人之靈’、‘而我于此時’，開後人無數惡習。”（《載酒園詩話》）新變派在以文爲詩方面有成功之處，尤其是歐陽修，將平易疏暢的文風引入詩中，使詩歌因此而顯得流動瀟灑，但是，可能由于操之過急，新變派在這一方面還顯得有些粗糙，技巧不够成熟，譬如梅堯臣，錢鍾書非常具體地指出：“謝（絳）書叙事中點綴議論，容與疏宕，如云：‘明日訪歸路，步履無苦。昔聞鼯鼠窮技，能下而不能上，豈謂此乎?’梅詩略去，專騖叙事，悶密平直，了無振起。……聖俞不具昌黎玉川之健筆，而欲以文爲詩，徒見懈鈍。其題畫之作，欲以昌黎《畫記》之法入詩，遂篇篇如收藏簿録也。”（《談藝録》508頁）而蘇舜欽以文爲詩，其詩有時肌理不够細密，顯得“慢膚鬆肌”。儘管如此，新變派以文爲詩，引起了詩風鉅變，一定程度上打破了傳統詩歌長期形成的詩歌理論、審美情趣和審美觀念，促使宋詩因此進入變唐成宋時期，從這個意義上講，歐梅蘇的新變也是一場變革，他們因此都可以稱爲宋詩的“開山祖師”。

第四節　新變派的詩風

新變派在創作傾向和新變實績上非常一致，而且新變派詩人在景祐年間到慶曆年間，由重情韵共同轉向重氣格，共同學習韓孟詩派的奇險勁健詩風，加上逐漸融合，以及長期的唱和和共同的目標，使得他們的詩風有趨同現象。朱東潤指出，從慶曆六年歐陽修的詩歌中，可以明顯看出深受梅堯臣的影響，例如《憎蚊》、《讀徂徠集》、《重讀徂徠集》，都走的是梅堯臣的道路，這類作品稱得上是“梅歐體”（詳參《梅堯臣傳》）。歐陽修天聖八年與梅堯臣相識唱和，直到梅堯臣去世後，還要效仿梅堯臣的風格，例如《寄題劉羲叟家園效聖俞體》，在詩歌方面，歐陽修一直認梅爲師，儘管他的主體詩風與梅堯臣并不相同，但是他的“五律往往似梅宛陵”（《談藝録》）。蘇舜欽詩以豪放勁健著稱，但他于慶曆二年提出“直欲淡泊趨杳冥”（《贈釋秘演》），表示對“淡泊”的欣賞和嚮往，退居吴中時，他的“會將趨古淡，先可鎮浮囂”（《詩僧則暉求詩》），可以稱得上是“趨古淡”的經驗之談了。劉克莊云“蘇子美歌行雄放于聖俞，軒昂不羈，如其爲人。及蟠屈爲吴體，則極平夷妥帖”（《後村詩話》前集卷三），而“平夷妥帖”接近于梅堯臣的主流風格。這種趨同現象，可以從歐陽修至和年間所作《書三絶句後》得到一點印證：“前一篇梅聖俞詠泥滑滑，次一篇蘇子美詠黄鶯，後一篇余詠畫眉鳥。三人之作也，出于偶然，初未始相知，及其至也，意輒同歸。”歐陽修對此現象的解釋是：“豈非精神會通，遂暗合耶?”正是因爲“精神會通”，新變派的詩風纔會出現趨同的現象，但是由于個性

的不同，新變派詩人的風格更多的是差異，歐梅蘇詩歌發展道路不同，而且都有個人的風格特色。

梅堯臣年少即有詩名，當時正是西崑體流行于館閣、晚唐體流行于山野之際，歐陽修即回憶説鄭谷、周朴、九僧的詩在他幼年時盛行（《六一詩話》），梅堯臣早年可能受晚唐體影響，因此天聖年間梅堯臣赴任桐城主簿時，專程拜訪林逋，與林逋唱和，林逋有《和梅聖俞同虚白上人見訪》（梅詩不存），這對梅堯臣詩歌影響很大。洛陽交游期間，梅堯臣因爲“善吟哦”，被朋友“共嘲爲閬仙”（歐陽修《書懷感事》）。梅堯臣在新變派中最能苦吟，他自言“刻意向詩筆”（《謝晏相公》），“辭雖淺陋頗剋苦”（《答裴送序意》），“一日不吟無所爲”（《緡叔以詩遺酒次其韵》），“人間詩癖勝錢癖，搜索肝脾過幾春”（《詩癖》），梅堯臣的苦吟嗜好在歐陽修等人的記載中得到證實。歐陽修云：“聖俞平生苦于吟詠，……故構思極艱。”（《六一詩話》）劉廷世《高郵孫君孚談圃》云：“蓋（梅）寢食游觀未嘗不吟諷思索也。時時于席上忽引去，奮筆書一小紙，投算袋中。同舟竊取而觀，皆詩句，或半聯或一字，他日作詩有可用者入之。”這種做法與晚唐體苦吟毫無區别。初入詩道就接受了晚唐體詩風和作風，培養了梅堯臣細密的觀察力和力求工致的表達能力。梅堯臣認爲他自己的詩風大變，是在天聖九年到明道二年任河南河陽主簿時，當時“錢惟演留守西京，特嗟賞之，爲忘年交，引與酬唱，一府盡傾”（《宋史·梅堯臣傳》）。梅堯臣追憶這段時間時，常提到“變”，有“謝公唱西都，予預歐尹觀。乃復元和盛，一變將爲難”（《依韵和王介甫見寄》），“謝公主盟文變古”（《依韵和答王安之因石榴詩見贈》），這是説當時洛陽文人群體的風氣在“變”，至于他自己，

“還思三十居洛陽，公侯接迹論文章。文章自此日怪奇，每出一篇争誦之”（《依韵答吴安勖太祝》）。他的詩風也有了大的變化，日益向“怪奇”發展了，而洛陽交游期間，衹是梅堯臣詩風變化的開端。歐陽修明道元年《書梅聖俞稿後》云：“余嘗問詩于聖俞，其聲律之高下，文語之疵病，可以指而告余也。”可見梅堯臣在天聖明道間，對詩歌的聲律規則、語言技巧的掌握，都達到了相當熟練的高度，可以爲人師了。

梅堯臣的作詩經驗和詩歌理論，在《六一詩話》中有些記録：“聖俞嘗語予曰：詩家雖率意，而造語亦難。若意新語工，得前人所未道者，斯爲善也。必能狀難寫之景如在目前，含不盡之意見于言外，然後爲至矣。”梅堯臣的詩裏也表達過這種意思：“風騷有喜語多新”（《詩癖》）、“其鋒雖鋭我敢犯，新語能如夏侯湛”（《依韵答吴安勖太祝》）、“欲探文字工，下筆語多礙”（《寄謝開封宰謝贊善》）。對晏殊的“寧從陶令野，不取孟郊新”的“教誨之言”，梅堯臣表示難以苟同（《以近詩贄尚書晏相公忽有酬贈之什稱之甚過不敢輒有所叙謹依韵綴前日座末教誨之言以和》）。梅堯臣對“意新語工”有着執着的追求，《邵氏聞見後録》載：“又韓少師云：梅聖俞學詩日，欲極賦象之工，作《挑燈杖子》詩尚數十首。”可見梅堯臣求“工”付出了辛勤的勞動。梅堯臣求“語工”可能受了晚唐體影響，但與晚唐體不同的是，梅堯臣的“語工”是爲了言能盡意，“欲盡賦象之工”，“狀難寫之景如在目前”，不像晚唐體那樣衹求一字一句的工穩，而且梅堯臣的“語工”一直與“意新”緊密相連。《韵語陽秋》卷一云：“梅聖俞云：作詩要須狀難言之景于目前，含不盡之意于言外。真名言也。觀其《送蘇祠部通判洪州》詩云‘沙鳥看來没，雲山

愛後移'，《送張子野赴鄭州》云'秋雨生陂水，高風落廟梧'，狀難寫之景也。《送馬殿丞赴密州》云'危帆海上去，古木海邊秋'，《和陳秘校》云'江水幾經歲，鑒中無壯顔'之類，含不盡之意也。""難寫之景"必須用極"工"的語言來表現，不一定是某一字詞工，而必須是從整體上能够描摹物態，梅堯臣觀察細緻，語言質樸而細膩，描寫一些抽象的或者瞬間變化的以及細小而不爲詩人留意的題材，往往工致巧妙，如《梅雨》："三日雨不止，蚯蚓上我堂。濕菌生枯籬，潤氣醭素裳。東池蝦蟆兒，無限相跳梁。野草侵花圃，忽與欄杆長。"通過各種事物在梅雨季節的表現，描述了梅雨的潮潤之氣，語工意新，平淡涵遠。又如《晚雲》："默默日脚雲，斷續如破灘。忽舒金翠屋，始識秦女鸞。又改爲連牛，綴遂懷齊單。伺墨密不囂，額額城未剜。風吹了無物，猶立船頭看。"描寫出晚雲的變化多端。梅堯臣有不少充滿淳樸鄉土氣息的詩，如"寒鷄得食自呼伴，老叟無衣猶抱孫"，能寫出鄉村極爲常見却爲人忽略的景致，還有《秋日家居》云"懸蟲低復上，鬪雀墮還飛"，錢鍾書認爲其"寫蟲雀爾許態，莫爲之先，似也罕有其繼"。(《談藝録》512 頁)

梅堯臣的求新意識非常强烈，他不僅僅衹求"意新"，無論在詩歌的題材形式，還是在詩歌的意境風格上，他都力求新變，并作了很多嘗試、努力。梅堯臣聽晏殊説"古人章句中全用平聲，制字穩貼，如'枯桑知天風'是也。恨未見側字詩耳"，便作"五側體《舟中夜與家人飲》寄公"(《西清詩話》)；聽説前人没有寫虱子的詩，便應邀寫虱子詩（《師厚云虱古未有詩邀余賦之》)。爲了求"新"，梅堯臣常常做到：(一) 熟意鍊生，生意鍊熟；(二) 熟辭鍊生，生辭鍊熟；(三) 熟調鍊生，生調鍊熟（詳

見朱東潤《梅堯臣集編年校注》附録夏敬觀《梅堯臣詩導言》），以達到陌生化的效果。運用這種方法，梅堯臣詩歌常能出新，如《東溪》“野鳧眠岸有閑意，老樹着花無醜枝”被稱作“當世名句”（方回《瀛奎律髓》卷三十四），前一句從杜甫“沙上鳧雛傍母眠”（《漫興》）化來，可以説是“熟辭鍊生”，後一句則是極平常却在前人詩裏極少出現的景象，寫來給人以清新的感受，可以説是“熟意鍊生”。又如《田家》：“南山嘗種豆，碎莢落風雨。空收一束萁，無物充煎釜。”這是將兩個名句結合起來而産生的新形象：“田彼南山，蕪穢不治；種一頃豆，落而爲萁”（楊惲《報孫會宗書》）；“萁向釜下燃，豆在釜中泣。本是同根生，相煎何太急”（曹植《七步詩》）。楊惲是諷刺朝廷混亂，曹植是比喻兄弟殘殺，梅堯臣則借用其語寫農民生活的貧困，這種移花接木的手法，可以説開江西詩派换骨法的先河。他的創新技法，對宋調的形成有極爲重要的意義。

梅堯臣對語工意新的追求和實踐，創造出梅詩的獨特風格，可以稱之爲“梅宛陵體”。“歐公一世文宗，其集中美梅聖俞詩者，十幾四、五。”（《韵語陽秋》卷一）歐陽修與梅堯臣爲一生的師友，他對梅堯臣的評價比較深入公允，他對梅堯臣的詩風演變有過多次概括：“梅翁事清切，石齒漱寒瀨。……近詩猶古硬，咀嚼苦難嘬，初如食橄欖，真味久愈在。”（慶曆四年《水谷夜行寄子美聖俞》）“其初喜爲清麗、閑肆、平淡，久則涵演深遠，間亦琢剥以出怪巧，然氣完力餘，益老以勁。”（嘉祐六年《梅聖俞墓誌》）歐陽修認爲梅堯臣初期詩風是“石齒漱寒瀨”般的“清切”、“清麗、閑肆、平淡”，中期則如“橄欖”般“古硬”、“涵演深遠”，并時出“怪巧”，晚年則更爲老勁。這比較符合梅

堯臣的創作變化，梅堯臣早年受晚唐體影響，而且"少時詩專學韋蘇州"（《風月堂詩話》），詩風比較平淡清切；後來學習韓孟詩派風格，有意識地求新變，詩風"日怪奇"；而到晚年，再入平淡，但這種平淡，是"奸窮怪變得，往往造平淡"的平淡了，與早年頗不相同。梅堯臣在慶曆六年聽晏殊講到詩歌應當平淡時，他强調他自己的詩是"苦辭未圓熟，刺口劇菱芡"（《依韵和晏相公》），的確，他的平淡是"刺口"的平淡，是宋人追求的一種不同于晚唐體的平淡。厭惡宋調的人，認爲梅詩"其始猶有秀氣，中歲後始不堪耳"（《載酒園詩話》），實際上是認爲梅詩初有"唐人平淡處"，而後來則純乎是宋調的平淡了。歐陽修從横斷面評述梅詩，則云"辭非一體"（《梅聖俞墓誌》），"變態百出"（《書梅聖俞稿後》）。錢鍾書指出，梅堯臣古體受韓愈、孟郊、盧仝影響，五律受王維、孟浩然啓發（《宋詩選注》）。可見梅堯臣詩風不僅有早、中、晚年的區别，而且古體和五律風格也不相同。

梅堯臣一生屢舉進士而不第，沉吟下僚，便"刻意向詩筆，行將三十年"（《謝晏相公》），嘔心瀝血致力于詩歌創作，對宋調貢獻良多。儘管梅堯臣的詩歌有很多明顯的缺點，如"力避巧麗輕快，淪爲庸鈍村鄙"（《談藝録》507頁）、"質而每鈍，厚而多願，木强鄙拙，不必爲諱"（同上169頁），但是作爲宋調的開創者，梅堯臣功不可没。翁方綱云："蓋自楊劉首倡接踵玉谿，臺閣鉅公，先以温麗爲主，其時布衣韋帶之士，何能孤鳴復古？而獨宛陵志在深遠，力滌浮濫，故其功不可没。而其所積則未厚也。昔人所云：'去浮靡之習于崑體極弊之際，存古淡之道于諸大家未起之先。'斯爲確評定論耳。"（《石洲詩話》卷三）

蘇舜欽比歐陽修梅堯臣都早作"古歌詩雜文"，可以説開風

氣之先，“子美獨崛興于舉世不爲之時，挽楊劉之頹波，導歐蘇之前驅，其才識猶有過人者”（宋犖《蘇學士文集序》）。天聖年間，蘇舜欽、蘇舜元兄弟與穆修在汴京首先作“古歌詩雜文”，穆修與錢惟演年輩相彷，以學習和倡導韓柳古文而著名，所以，他對蘇氏兄弟的最早從事古文創作，有引導作用，但是他的詩歌却不是“古歌詩”，“而《河南集》中詩，什九近體，辭纖藻密，了無韓格，反似歐陽所薄之‘西崑體’”（《談藝録》302 頁），不足以引導蘇氏兄弟，但是他變革文風的勇氣和執着精神，無疑影響了二蘇。事實上，在穆修以前，咸平年間，柳開、王禹偁等人已經掀起過一次復古高潮，然而，咸平以後到天聖年間，柳、王過世，西崑體大盛，“古歌詩雜文”幾乎無人過問。天聖明道年間，與政治上要求超越漢唐直追三代相配合，文壇也出現由韓愈直追風雅的又一次復古高潮，而且規模更大，穆修堅守了第一次復古思潮的精神，并將其傳承給蘇氏兄弟，使蘇氏兄弟成爲新的復古思潮的掀起者。蘇舜元早卒，存詩不多，有幾篇與蘇舜欽聯句之作，爲人稱道：“蘇才翁與子美聯句，《送梁子熙》四言一篇，句句奇壯，魏武‘對酒當歌’後，應推此篇。《明道雜誌》稱：‘才翁詩書，俱過子美。’”（《石洲詩話》卷三）從現存的詩歌看，蘇氏兄弟風格近似。

蘇舜欽與石延年往來較早，石延年較歐梅蘇年長，他于“天聖寶元間，以歌詩豪于一時”（《宋朝事實類苑》），石介形容其詩風是“秋風有怒濤”（《讀石安仁學士詩》），歐陽修稱其“詩格奇峭”（《六一詩話》），“昔范文正公談石學士云：曼卿之詩，氣雄而奇大”（《竹莊詩話》卷十九）。蘇舜欽現存詩中，景祐初年就有《和石曼卿明河詠》，其後一直有詩歌酬唱，兩人意氣相投，

詩風相近，互爲影響。蘇舜欽自述："天聖末，昌黎韓綜官華下，于民間得號《杜工部別集》者，凡五百篇，予參以舊集，削其同者，餘三百篇。"（《題杜子美別集後》）他于景祐三年編成《老杜別集》，并認爲杜甫詩歌"皆豪邁哀頓，非昔之攻詩者所能依倚"（同上）。應該説，蘇舜欽是宋代較早整理學習杜甫詩歌的詩人之一，這一點他與楊億、歐陽修迥然不同。蘇舜欽從杜甫詩裏不僅學到了"豪邁哀頓"的風格，而且學到了對現實生活的關注，這使得他與石延年的豪縱浮囂有了區別，更不同于杜默那種"京東學究飲私酒、食瘴死牛肉，醉飽後所發"的"豪氣"（《苕溪漁隱叢話》前集卷二十五引蘇軾語）。

歐陽修多次評論蘇舜欽的詩，慶曆二年《答蘇子美離京見寄》云："我獨疑其胸，浩浩包滄溟。滄溟産龍蜃，百怪不可名。是以子美辭，吐出人輒驚。其于詩最豪，奔放何縱横。衆弦排律吕，金石次第鳴。間以險絶句，非時震雷霆。兩耳不及掩，百痾爲之醒。"這與歐陽修慶曆元年所作《石曼卿墓表》稱石延年"其爲文章，勁健稱其意氣"，《哭曼卿》云"（石延年）作詩幾百篇，錦組聯瓊琚。時時出險語，意外研精粗。窮奇變雲烟，搜怪蟠蛟魚"，非常相似。可見慶曆初年，蘇舜欽與石延年風格相近。慶曆四年，歐陽修再評蘇舜欽的詩："子美氣尤雄，萬竅號一噫。……盈前盡珠璣，一一難揀汰。……蘇豪以氣轢，舉世徒驚駭。"（《水谷夜行寄子美聖俞》）歐陽修直到晚年，仍然對蘇舜欽的"超邁横絶"贊賞不已。蘇舜欽的古體詩，尤其是七古，當得起"豪"、"豪隽"、"奔放"、"雄"、"奇"、"險絶"之評。蘇舜欽最擅長古體，他的豪邁個性在古體詩中得到充分的張揚，他的古體詩以豪放雄奇貫穿始終，但是慶曆四年以前比較勁直爽快，譬如

《對酒》、《城南歸值大雪》、《慶州敗》等，直抒胸臆，痛快淋漓；後期則比較沉鬱悲壯，譬如《中秋夜吴江亭上對月懷前宰張子野及寄君謨蔡大》、《和菱谿石歌》稍加内斂，但抑鬱憤懣之情仍可察見。蘇舜欽的古體詩與梅堯臣、歐陽修一起，開創宋調言盡意露、蹈厲發揚先河，這使習慣于含蓄蘊藉風格的人非常不滿："梅聖俞、蘇子美起而矯之，盡翻科臼，蹈厲發揚，才力體制，非不高于前人，而淵涵渟滀之趣，無復存也。"（沈德潛《説詩晬語》）"自漢魏至晚唐，詩隨遞變，皆遞留不盡之意，即晚唐猶存餘地，讀罷掩卷，猶令人屬思久之。自梅蘇變盡崑體，獨倡生新，必辭盡于言，言盡于意，發揮鋪寫，曲折層累以赴之，竭盡乃止。才人伎倆，騰踔六合之内，縱其所如無不可者，然含蓄渟泓之意，亦少衰矣。"（《原詩》外篇卷下）蘇舜欽與歐陽修、梅堯臣都有這個特點，歐梅的古體詩"叙事處累千百言，不枝不衍，宛如面談。惜其意盡言中，無復餘意，而曲折變化處亦少"（《載酒園詩話》）。蘇舜欽的古體詩在這方面尤爲突出。新變派在這一方面破壞了傳統的美感觀念，而開創了宋調新的風氣。

蘇舜欽退居吴中的四年，詩風趨于"古淡"，詩體也開始由以古體爲主轉向以近體爲主。蘇舜欽早年態度激進，情感激昂，充滿鋭氣和創新精神，敢于在舉世不爲之時以"古歌詩雜文"振聾發聵，而到晚年，經過種種不幸，尤其是廢職爲民之後，早年的激昂慷慨漸漸地轉化和收斂起來，個性内斂，詩風大變，開始"蟠屈爲吴體"，有回歸唐音的傾向，重新注重意境韵味，譬如他的《無錫惠山寺》，就是爲人稱道的"吴體"。蘇舜欽晚期的絶句如《淮中晚泊犢頭》、《夏意》，雖然仍是唐人的意境，"極似韋蘇州"（《後村詩話》卷二），却被視爲他的代表作，不僅欣賞唐詩

的人喜愛，而且也受到宋人贊賞："黄山谷最愛此二詩，累書之，或真草，或大字。"（《王直方詩話》）仔細考察，就會明白黄庭堅欣賞這二詩的原因，《淮中晚泊犢頭》意境從韋應物《滁州西澗》變化而出，却有新意；而《夏意》"别院深深夏席清，石榴開遍透簾明。樹陰滿地日當午，夢覺流鶯時一聲"幾乎"無一字無來處"，却無鍛煉彌合痕迹，而寫出一片夏意。這種方法可能給了黄庭堅不少啓發。此外，蘇舜欽還在一些近體中引進古體詩常用的議論以及散文化的句式，比如《詩僧則暉求詩》、《冬夕偶書》、《獨步滄浪亭》等。新變派是以古體詩爲突破口求新變的，在近體詩上創新不多，因此蘇舜欽在近體上的探求很有意義。方回云："惜乎子美早卒。使老壽，山谷等并立也。"（《瀛奎律髓》卷二二）正從近體詩着眼而發此感慨。

歐陽修在當時"以文章道德爲一世宗師"（吴充《歐陽修行狀》），詩名不甚彰著。梅堯臣對歐陽修的才氣和文章非常佩服，云"歐陽才大何可涯"（《依韵和答王安之因石榴詩見贈》），"君才比江海，浩浩觀無涯"（《寄滁州歐陽永叔》），"文章包元氣，天地得嘘吸"（《永叔進道堂夜話》），"墓碑墓銘誰能盡其美，我謂欲傳萬古須歐陽"（《聞臨淄公薨》）。蘇舜欽"素爲永叔獎愛"（蘇舜欽《與歐陽公書》），他談到歐陽修也衹是説："永叔經術深，爛漫不可既。雖得終日談，百未出一二。"蘇梅對歐陽修的認識都與吴充相同，可見他們都不以能詩稱許歐陽修。歐陽修對他個人的文名比較自負，但對其詩名的態度則比較複雜。他的《讀蟠桃詩寄子美》稱頌梅堯臣的詩曲高和寡："我不能飽之，更欲不自量。引吭和其音，力盡猶勉强。誠知非所敵，但欲繼前芳。"認爲衹有蘇舜欽纔能與梅堯臣匹敵。《再和聖俞見答》云：

“嗟哉我豈敢知子，論詩賴子初指迷。……憐我區區欲强學，跛鱉曾不離污泥。……周旋二紀陪唱和，凡翼每并鸞皇栖。有時爭勝不量力，何異弱魯攻强齊。”對梅堯臣稱頌備至，而且非常自謙。歐陽修經常以梅堯臣比孟郊，但他却有意在《太白戲聖俞》中云“下看區區郊與島，螢飛露濕吟秋草”，明顯以李白自比，而嘲戲梅堯臣，這一嘲戲，使得他的一貫自謙顯得言不由衷。事實上，歐陽修在一再表示不及蘇梅的同時，時時流露出他能汲取二人所長之意，他常以盟主的身份品評蘇梅。蘇梅在詩歌方面給了他不少啓發和幫助，但他優越的慧性和好學的天性，使他不肯久居人下，他的詩很快就别具一格。

歐陽修自述：“三十以前尚好文華，嗜酒歌呼，知以爲樂，不知其非也。”（《答孫正之第二書》）他在洛陽時，被朋友們稱爲“逸老”，正是因爲“嗜酒歌呼”這種狂放行爲。“逸老”之“逸”，與“東州逸黨”的“逸”意思相同。但是歐陽修中年開始有所改變，“及後識聖人道，而悔其往咎”。（同上）他的個性、思想、行爲在“聖人道”的涵養之下，逐漸變化。濃厚的儒學道德修養和深厚的文化修養，以及身份、地位的變化，使歐陽修逐漸放弃了早年“嗜酒歌呼”的狂放，而趨于穩重平和，最終成爲振厲一代士風的楷模。“宋興七十餘年，民不知兵，富而教之，至天聖景祐極矣，而斯文終有愧于古，士亦因陋守舊，論卑氣弱。自歐陽子出，天下爭自濯磨，以通經學古爲高，以救時行道爲賢，以犯顔納説爲忠。長育成就，至嘉祐末，號稱多士，歐陽子之功爲多。”（蘇軾《六一居士集叙》）作爲道德文章的一世宗師，歐陽修對“當論事時，感激不避誅死，真若知義者；及到貶所，則戚戚怨嗟，有不堪之窮愁形于文字，其心歡戚無異庸人”

（《與尹師魯書》）這種平庸之輩極爲蔑視，他倡導的正是范仲淹所說的“不以物喜，不以己悲”，而具有“先天下之憂而憂，後天下之樂而樂”精神的士風，這影響到他的審美情趣、詩歌內容及風格。梅堯臣認爲風雅頌騷有同樣的價值，但是歐陽修認爲雅頌高于風騷，他對屈原的態度與梅堯臣不同，慶曆六年他被貶謫在滁州時，有《啼鳥》詩云“身閑酒美惜光景，惟恐鳥散花飄零。可笑靈均楚澤畔，離騷憔悴愁獨醒”。他的詩不像梅堯臣那樣多窮愁悲苦之言，也不像蘇舜欽那樣多憤懣不平之氣，而是以平制豪，以健制弱，力求達到“温麗深穩”（《蔡百衲詩評》）。即便是貶謫，也能保持平和的心境、樂觀的情緒：“行見江山且吟詠，不因遷謫豈能來？”（《黄溪夜泊》）所以，人們描述歐陽修的主導風格：“楚老（王安石）云：‘歐詩如玉燭。’葉致遠曰：‘得非四時皆是和氣，滿幅俱是流水乎？’公曰：‘致遠可謂善鑒裁者。’”（《陳輔之詩話》）“歐公如四瑚八璉，止可施之宗廟。”（敖陶孫《詩評》）“歐陽永叔詩如春服既成，春酒既釀，登山臨水，竟日忘歸。”（《詩林廣記》）這些比喻，形象地描繪出歐陽修詩歌容與雅致的風格特色。歐陽修實際上是在改變文人詩歌嘆老嗟卑、傷春悲秋、以個人情感爲主的傳統主題和內容，以及由此而來的非狂即狷的風格，使情感型唐音向思理型宋調轉變，這一點對宋代詩人的道德完善和人格塑造有着深遠的影響，歐陽修的這種精神在蘇軾那裏得到了充分的發展。

歐陽修論詩非常重“格”，《六一詩話》多次提到“格”：“唐之晚年詩人，無復李杜豪放之格”；“鄭谷……但其詩格不甚高”；“石曼卿自少以詩酒豪放自得，……詩格奇峭”；“退之……出入回合，殆不可以拘以常格”。結合歐陽修評論蘇舜欽、石延年、

梅堯臣時所用的詞語："險語"、"古硬"、"古健"、"怪巧"、"益老以勁"、"氣尤雄"、"以氣轢"、"險絶"等等，可以看出他的"格"主要是指包涵着健舉向上之力量、包涵着雄杰之氣的風格，一種决不平淡而顯示出"奇、險、怪、勁、豪、硬"的風格。這種"格"，是歐陽修以及新變派扭轉宋初詩壇的主要法寶。歐陽修對這種"格"的崇尚，不僅僅表現在他的的審美理論上，而且更重要的是，他在詩歌創作上也力求能够實踐他的理論。歐陽修在創作上對韓孟詩派的效仿，表示他并不滿足于"温麗深穩"一類的風格，而向奇險怪硬的方向發展，他的不少詩如《菱谿大石》、《紫石屏歌》、《鬼車》等古體詩，都有這樣的風格。因此，用"温麗深穩"、"婉麗雄勝"并不能完全概括歐陽修的全部風格。然而，儘管歐陽修崇尚而且努力效仿奇險怪硬的風格，但是我們從他平易自然、婉轉流暢的古文風格中，看到的是歐陽修寬厚平和的個性。他的這種個性，無法抑制地流露在他的那些效仿詩裏，使他無法達到韓孟詩派的那種效果，而時時表現出歐陽修自己的那種從容深穩。這使我們看到歐陽修主觀努力和實際效果之間的距離，也看到了歐陽修的學而能變。因此，有人認爲歐陽修的詩歌"專以氣格爲主，故其言多平易疏暢"。(《石林詩話》卷上)實際上，"平易疏暢"并不純粹是"以氣格爲主"的結果，而主要是歐陽修的本色流露。

元人李冶《敬齋古今黈》云："歐陽永叔作詩，少年頗類李白，中年全學退之，至于暮年，則全似樂天。"這樣描述歐陽修的詩歌創作歷程，并不恰當。歐陽修皇祐三年（1051）四十五歲作《廬山高贈同年劉中允歸南康》，有明顯學習李白《廬山謡》的痕迹，歐陽修對這首詩"自以爲得意"(《王直方詩話》)，并于

酒後狂言“唯李白能之”(《石林詩話》卷中)。梅堯臣前此很少稱贊歐陽修的詩，對這首詩却“擊節嘆賞曰：‘使吾更作詩三十年，亦不能道其中一句’”(《王直方詩話》)，并寫詩效仿。這首詩是歐陽修詩風的一大轉關，歐陽修在此以前，一直步趨梅堯臣之後，以學習韓孟詩派爲主，慶曆年間猶是歐梅體，而至此却大爲改觀。歐陽修欣賞李白“清風明月不用一錢買，玉山自倒非人推”那種“警動千古”的“横放”(《王直方詩話》)，并試圖達到這種“横放”。至和二年(1055)，歐陽修“讀李白集效其體”，作《太白戲聖俞》，流露出超越梅堯臣的快感；嘉祐元年(1056)，歐陽修以“翰林風月三千首，吏部文章二百年”(《贈王介甫》)勉勵王安石，以李詩韓文并稱；不僅如此，歐陽修至和二年所寫《和劉原父澄心堂紙》、《風吹沙》，嘉祐元年《重贈劉原父》、《盤車圖》、《贈沈博士歌》等等，都明顯受到李白影響，“奇縱清俊”(《隱居通議》)。由此看來，歐陽修并非“少時頗類李白”，而是中年從李白的“横放”找到了超越梅堯臣的突破口，找到了與個人才性相近的切合點。歐陽修年輕時致力于古文創作，并不刻意爲詩，從洛陽交游直到慶曆末年，歐陽修都以梅堯臣爲師，直到皇祐年間，纔開始拓展個人詩風。嘉祐二年，梅堯臣《七夕永叔内翰遺鄭州新酒言内直不暇相邀》云“予窮少陵老，公似謫仙人”，直以歐陽修比李白。同年，歐陽修知貢舉，梅堯臣爲小試官，二人酬唱很多，這次酬唱與天聖年間的酬唱情况有所不同，歐陽修不再是梅堯臣的學生，而是詩友，可以與梅堯臣争奇鬭勝了。梅堯臣去世後，歐陽修有《寄題劉著作羲叟家園效聖俞體》五古一首，更將他自己的詩風與“聖俞體”區分開來。歐陽修晚年的詩更加“平易疏暢”，而不同于早年、中年追

求奇險怪硬了。

歐陽修的各體風格也不一致："歐公古詩不盡學昌黎，亦顯仿太白；五律往往似梅宛陵；夷陵詠風物排律，又逼香山；七律開闔動蕩，沉着頓挫，不特楊、劉、蘇、梅所未有，即半山、東坡、山谷亦每不及也。"（《談藝録》214 頁）一般人都欣賞歐陽修的古體詩，錢鍾書則認爲歐陽修的七律最有特色，爲其他宋調大家不及，這主要是因爲歐陽修在有限的形式如何容納更廣闊的內容、拘謹凝固的體裁如何表現出生動活潑的風格方面作出了很大的貢獻。他的七律有散文式的流動瀟灑，却不隨心所欲地破壞格律的嚴整，爲近體詩的發展指出了新的方向。

新變派在當時影響鉅大，與他們唱和以及追隨他們的詩人很多。如李覯（1009～1059）、王令（1032～1059），受新變派影響而學習韓愈、盧仝的詩風，接近蘇舜欽和石延年，是宋代"語言上最創闢"（《宋詩選注》）的兩位詩人；如陶弼（1015～1078）擅長寫悲壯的情緒和闊大的景象，接近于蘇舜欽；韓維（1017～1098）與歐陽修、梅堯臣、蘇舜欽交往頻繁，對梅堯臣最推崇，曾云"夙昔誦佳句，跂予慕高風"（《覽梅聖俞詩編》），其五古頗有梅堯臣平淡古硬之風，《宋詩鈔》謂其"深遠不及聖俞，溫潤不及永叔，然古淡疏暢，足爲兩家之鼓吹"；文同（1018～1079）對梅堯臣詩特別愛好，《問景遜借梅聖俞詩卷》云"我方嗜此學，常恨失所趨。願子少假之，使之識夷途"，他的詩風質樸生硬，接近蘇舜欽梅堯臣，而與蘇軾、王安石不同；鄭獬（1022～1072）詩也學韓愈，而爽辣明白，介于新變派與王安石之間；劉敞（1019～1068）、劉攽（1023～1089）兄弟也受新變派影響，

尤其是劉攽風格接近歐陽修；呂南公（生卒不詳）詩也學韓愈。這些詩人或受新變派提倡的韓孟詩派詩風影響，或者直接與歐梅蘇唱和而詩風與之相近，壯大了新變派的隊伍，使宋詩的新變因此聲勢浩大而不陷于孤立，促進宋詩發生比較普遍而徹底的新變。不僅如此，新變派還直接提拔扶植了王安石、蘇軾等新秀，王、蘇早期受新變派影響，而後來青出于藍，發展出各自獨特的風格，不再局限于新變派的範圍之中，而將新變派求新求變的精神繼承下來，將宋調推向高潮，推向成熟，逐漸使“宋調”區別于“唐音”。從這個意義上講，新變派是宋調的開創者，他們爲宋調的發展開闢了道路，奠定了基礎。

第三章　荆公體：宋調的發展

宋人詩話中，談及王安石（1021～1086），常稱“公平生文體數變，暮年詩益工，用意益苦”（《後山詩話》）；“王荆公晚年詩律尤精嚴”（《石林詩話》卷上）；“荆公定林後詩精深華妙，非少作之比”（《漫叟詩話》）；“王荆公詩……歸蔣山乃造精絶”（《賓退録》）；“荆公中山詩，超然邁倫，能追逐李杜陶謝”（《彦周詩話》）；“東坡云：‘荆公暮年詩，始有合處’”（《侯鯖録》）；“黄山谷曰：‘荆公暮年作小詩，雅麗精絶，脱去流俗，每諷味之，便覺沆瀣生齒頰間’”（《苕溪漁隱叢話》前集卷三十五）。幾乎衆口一詞地稱道王安石晚年的近體詩，因此嚴羽《滄浪詩話·詩體》在“以人而論”中特列“王荆公體”，并加注：“公絶句最高，其得意處，高出蘇黄陳之上。”此後的詩評家大多沿襲了這一觀點，“王荆公體”因此幾乎成爲王安石晚年“雅麗精絶”小詩的代名詞。但事實上，王安石詩歌有特色、有成就之處，决不限于此，王安石的詠史詩早在嘉祐、熙寧年間就轟動詩壇，即便從藝術角度看，他早年、中年也有不少詩以其技法高超而受人稱道。因此，廣義的“荆公體”不僅僅是指王安石晚年的小詩，而且應該包括他早年、中年的詩歌創作。

《石林詩話》卷中云："王荆公少以意氣自許，故詩語惟其所向，不復更爲涵蓄，如'天下蒼生待雨霖，不知龍向此中蟠'，又'濃緑萬枝紅一點，動人春色不須多'，'平治險穢非無力，潤澤焦枯是有才'之類，皆直道其胸中事。後爲群牧判官，從宋次道盡假唐人詩集，博觀而約取之。晚年始盡深婉不迫之趣。"把王安石詩分作"少"、"後爲群牧判官"、"晚年"三期，對其一生詩風演變，論述甚明。但是，王安石《唐百家詩選序》云："余與宋次道同爲三司判官，時次道出其家藏唐詩百餘編，委余擇其精者。"王安石爲群牧判官在至和二年到嘉祐元年，爲三司判官則在嘉祐四年至五年初。趙與時《賓退録》卷六云："王荆公詩至知制誥乃盡善，歸蔣山乃造精絶，其後《再送李璋下第》、《和吴沖卿雪詩》，比少作如天淵相絶矣。"將王詩分成"少作"、"知制誥"、"歸蔣山"三期，而王安石知制誥在嘉祐六年到八年。這兩種分法大體一致，雖對中期斷限稍有不同，但都定在嘉祐年間，這也説明王安石的詩風變化在嘉祐年間有一個循序漸進的過程，很難斷然劃分確切時間。參酌前説，這裏分王安石詩爲步趨新變派期（景祐三年——嘉祐中），創意和漸進期（嘉祐中——熙寧十年）、精工期（熙寧十年——元祐元年）。

第一節　步趨新變派

梁啓超認爲王安石的詩歌"自其少年而門户已立矣"（《飲冰室合集·專集二七·王荆公》），而且他在講到"詩道之敝"的"首破壞者，實爲歐梅"時，還特别强調"荆公與歐梅爲詩友，然非聞歐梅之風開始興者也"（同上）。事實上，王安石景祐三年開始

創作詩歌時，正值新變派新變初起；慶曆二年，王安石進士及第時，正是歐梅蘇新變派聲勢浩大之時；慶曆三年，王安石作《張刑部詩序》，批評“楊劉以文詞染當世，學者迷其端原，靡靡然窮日力以摹之，粉墨青朱，顛錯叢庬，無文章黼黻之序，其屬情藉事，不可考據也”，而贊賞張保雍“明而不華，喜諷道而不刻切”的詩風，表達了王安石早期的創作主張，這個主張與新變派主張相似，尤其是他對西崑體的態度，非常接近石介以及新變派中的激進人士態度。從慶曆四年起，曾鞏一直是王安石與歐陽修之間聯繫的紐帶，曾鞏在《上歐陽舍人書》、《再上歐陽舍人書》中，都向歐陽修推薦王安石，稱贊其“文甚古，行稱其文”，并轉述王安石對歐陽修的嚮往之情：“嘗與鞏言：‘非先生，無足知我也。’”王安石也在《上歐陽永叔書（二）》中云：“某以不肖，願趨走于先生之門久矣。初以疵賤，不能自通。”表達對歐陽修欽慕已久的心情。歐陽修也確實通過曾鞏指導過王安石的創作。慶曆七年，王安石由大理評事改知鄞縣時，梅堯臣有《送鄞宰王殿丞》，劉敞、劉攽也分別有《送同年王殿丞知鄞縣》、《送王同年殿丞知鄞縣》；皇祐二年，王安石有《蒙亭》詩，梅堯臣則寫《觀王介夫蒙亭記因寄題蒙亭》。王安石早年一直在新變派周圍創作，受新變派間接或直接影響，很難説他的創作“非聞歐梅之風開始興者也”。

新變派强烈的政治社會憂患意識，以及新變派學習韓孟詩派的創作傾向，新變派崇尚氣格、以議論爲詩、以文爲詩、詩風質樸直露等等特點，都在王安石的早期創作中留下極深的印痕。王安石初登詩壇，就關心國家安危，景祐三年《閑居遣興》云“南去干戈何日解，東來馹騎此時奔。誰將天下安危事，一把詩書子

細論”；關心民間疾苦，《還自舅家書所感》云“黄焦下澤稻，緑碎短籬蔬。沮溺非吾意，憫嗟聊駐車”；慶曆七年王安石知鄞縣時，有《讀詔書》對“中原旱勢强”深感憂慮，并爲他自己“賤術自工難自獻”感到惋惜；皇祐年間，王安石在鄞縣、舒州任上，寫了一系列關注國家政治軍事、社會經濟狀况和策略方面的詩，如《省兵》、《收鹽》、《發廪》、《兼并》等，以《兼并》爲例：“三代子百姓，公私無異財。人主擅操柄，如天持斗魁。賦予皆自我，兼并乃奸回。奸回法有誅，勢亦無自來。後世始倒持，黔首遂難裁。秦王不知此，更築懷清臺。禮義日已偷，聖經久堙埃。法尚有存者，欲言時所咍。俗吏不知方，掊克乃爲材。俗儒不知變，兼并可無摧。利孔至百出，小人私闔開。有司與之争，民愈可憐哉。”完全把詩歌作爲論事議政的工具，毫無隱晦地表達個人的政治見解，顯露出强烈的參政議政意識，與新變派中蘇舜欽前期作品十分相似，而且政治熱情更高、態度更堅定，比起蘇舜欽詩人式的憤怨激烈來，更有政治家冷静分析事態的頭腦和善于發現問題的犀利眼光，而在表達上，比起新變派，更加不留餘地，全部用直接議論的手法，不加修飾地表露。

王安石《上人書》云：“且自謂文者，務爲有補于世而已矣。所謂辭者，猶器之有刻鏤繪畫也。誠使巧且華，不必適用；誠使適用，亦不必巧且華。要之，以適用爲本，以刻鏤繪畫爲之容而已。”王安石强調他自己“數挾此説以自治”，這段話雖然偏重于古文創作，但也反映出王安石早年對“文”的態度。正是基于這種觀點，王安石早期詩作，不大注意文詞修飾，尤其是政治詩，差不多是議政的押韵文，枯燥乏味，在以議論爲詩、質樸直露方面，他比新變派走得更遠。

王安石《寄孫正之》云："少時已感韓子語，東西南北皆欲往。"他的詩有明顯學習韓愈的痕迹，"荆公詩語之自昌黎沾丐者，不知凡幾，豈特《雪詩》而已"（《談藝録》69頁）。《談藝録》中列舉了不少具體實例，而且還指出"荆公五七古善用語助，有以文爲詩、渾灝古茂之致，此秘猶得昌黎之傳"，隨後舉更多例句説明。王安石和歐陽修一樣，從韓愈的詩歌中得到啓發，而王安石的個性氣質更接近韓愈，其詩較歐陽修更能得韓愈之神髓。方東樹云："荆公健拔奇氣勝六一，而深韵不及，兩人分得韓一體也。荆公才較爽健，而情韵幽深，不逮歐公。二人皆從韓出，而雄奇排奡皆遜之。"（《昭昧詹言》卷十二）

梁崑云："蓋公初年，古體亦不惡，終不過如歐陽一派，能道人所不及道，章法開合，筆意縱横而已，謂之絶妙，似有未可。"（《宋詩派别論》）而更多人之所以像梁啓超那樣認爲"荆公之詩，其獨開生面者，不在古體，而在近體"（《飲冰室合集·專集二七·王荆公》），也多半是因爲王安石在古體方面并没有超出新變派，尤其是其早期的古體詩，并未自立門户。

新變派主要從古體詩創作方面尋求新變，在近體詩上創新不多，歐梅蘇的近體詩雖然都有一些變化，但是基本還在講求意境、情韵的唐音範圍之内，王安石早期的近體詩，却因爲也像古體詩一樣"以意氣自許"，而露出"宋調"氣象：雖然不像古體詩那樣質樸直率甚至粗糙，但是也"不復涵蓄"。除了《石林詩話》所列舉的一些詩句外，再如《舒州七月十一日雨》："火耕又見無遺種，肉食何妨有厚顔。巫祝萬端曾不救，衹疑天賜雨公閑。"《到家》："身閑更覺貧無累，命在誰論進有材。"《别鄞女》："行年三十已衰翁，滿眼憂傷衹自攻。今夜扁舟來别汝，死生從

此各西東。"都是勁直外露的語言，非常決斷地表露出個人的情感、思想。這些近體决不同于"唐音"。梁啓超認爲，王安石的個性裏有一種"逋峭雄直之氣"，這種"氣"，"以入古體易，以入近體難。公之近體，純以此名家者也"（《飲冰室合集·專集二七·王荆公》）。王安石要以"逋峭雄直之氣""入近體"，正如蘇舜欽以豪放勁健之氣入吴體一樣，需要"蟠屈"，纔能適合近體格律、風格的要求，王安石早期近體還没有太多的自覺"蟠屈"，大多數還是"逋峭雄直之氣"的直接流露，不像晚年的近體那樣"深婉不迫"，但是也有一些詩如《葛谿驛》、《題舒州山谷寺石牛洞泉穴》，已頗爲人稱道，是王安石未經"蟠屈"時藝術才華的自然流露，是其晚年近體"精絶"的先兆。

王安石在這一時期雖然不足以自立門户，但其獨特的個性已經顯露出來，使得他在皇祐年間，新變派勢力减弱之際，嶄露頭角。陳襄在皇祐三年《與兩浙安撫陳舍人薦士書》云："有舒州通判王安石者，才性賢明，篤于古學，文辭政事，已著聞于時。"

第二節　創意和漸進

嘉祐至熙寧二十年間，王安石的詩歌創作發生了一些變化，其變化的原因是多方面的，不少人認爲首先是王安石廣泛而深入閱讀唐詩的結果，如"盡假唐人詩集，博觀而約取"，"大抵荆公閱唐詩多，于去取之間用意尤精"（《石林詩話》卷中），"王介甫在館閣時，……借唐人詩集日閲之，過眼有會于心者，必手録之，歲久殆遍"。王安石《唐百家詩選序》也自云"廢日力于此"。這一點可以説明，王安石早期對唐詩并没有用太多精力去

鑽研，儘管他當時對能够掌握詩歌藝術技巧的詩人表示崇敬，例如慶曆三年《靈谷詩序》云："觀其鑱刻萬物，而接之以藻繪，非夫詩人之巧者，孰能至于此！"皇祐四五年間《杜甫畫像》云："吾觀少陵詩，謂與元氣侔。力能排天斡九地，壯顏毅色不可求。浩蕩八極中，生物豈不稠。醜妍鉅細千萬殊，竟莫見以何雕鎪。"表示出對"詩人之巧"和"雕鎪"之功非常嚮往，但是，直到嘉祐中，他纔付諸行動，開始探討"詩人之巧"。通過精讀唐詩而自擇其精，王安石不僅提高了鑒賞批評能力，而且審美情趣、理想與標準都發生了一些變化，其創作也在此過程中開始潛移默化。他這一時期的詩歌漸漸講究技巧，漸漸注意詩歌的情韵意境，但是，由于王安石這一時期政治地位日漸升高，他的大部分精力都用在政治事務以及熙寧變法上，無暇顧及藝術；而且當王安石一心一意實現澄清天下之志時，他對藝術的追求和愛好，便屈從于政治家的職責和事業要求，他的詩歌主張并没有發生根本變化，詩歌仍然是爲政治教化服務的工具與手段。閱讀唐詩而產生的影響，到了晚期纔充分表現出來，這一時期還不很明顯。

加入歐梅酬唱圈，不僅提高了王安石的聲譽，而且促使他與後期新變派共同趨向新變，也是王安石詩風趨變的原因。至和嘉祐年間，王安石與歐陽修終于相會，歐陽修以"翰林風月三千首，吏部文章二百年。老去自憐心尚在，後來誰與子爭先"（《贈王介甫》）勉勵王安石，肯定王安石的詩文才能，希望王安石能够在詩文創作方面作出更大成就，作詩文的盟主。但是王安石《奉酬永叔見贈》云："欲傳道義心猶壯，强學文章力已疲。他年若能窺孟子，終身安敢望韓公。"則表示他不願作詩文盟主，而希望作能"傳道義"的"孟子"，這可以説明，王安石一直不甘

作詩人，這是他早期、中期詩歌藝術成就不很高的主要原因。儘管如此，王安石在歐梅的影響下，詩歌還是發生了一些變化，嘉祐初，王安石有《吴長文新得顔公壞碑》一詩，《碧溪詩話》卷六稱贊："此窮本探妙，超出準繩外，不特狀寫景物也。"這類描寫士人文化生活情趣的内容，在歐陽修晚年的作品中很多，王安石這一時期有《信都公（歐陽修）家白兔》、《次韵信都公石枕蘄簟》、《和吴冲卿鵶鳴樹石屏》（歐梅都有此題）等，顯然是受了歐陽修感召而作。這類詩無疑提高了王安石的文化素養和藝術技巧。王安石對歐陽修詩歌評介很高，《四家詩選》將歐陽修置于杜甫之後，李白、韓愈之前，并在《祭歐陽文忠公文》中稱贊歐陽修："其清音幽韵，凄如飄風急雨之驟至；其雄詞閎辯，快如輕車狂馬之奔馳。"王安石對歐陽修的詩風有準確的把握："《荆公語録》云：或曰：'歐陽文忠公亦好奇巧。'公曰：'不然。猶轉積水于千仞之谿，其清快孰能御之。'又曰：'歐陽公自韓吏部以來未有也。辭如劉向，詩如韓愈而工妙過之。'"（《竹莊詩話》卷九）王安石最早認識到歐陽修詩歌的風格，而在此前，歐陽修的詩遠不如其道德文章受人稱道。歐陽修的這種風格，對王安石詩歌的直露狷急無疑起了矯正作用，其效果到晚期更明顯。梅堯臣對王安石也有直接影響，王安石《車螯二首》顯然與梅堯臣同題詩有關，頗有梅詩古硬平淡風味，其他詩如《和聖俞農具詩十五首》、《聖俞爲狄梁公作詩邀予同作》、《和王樂道烘虱》都與梅詩有神似之處。王安石《哀挽詩》云"我得聖俞詩，于身果何如。留爲子孫寶，勝有千金珠"；《哭梅聖俞》云"頌歌文武功業優，經奇緯麗散九州。衆皆少鋭老則不，翁獨辛苦不能休"。王安石詩歌的"澀拙"、"瘦硬"（《飲冰室合集·專集二七·王荆

公》)，與梅堯臣的古拙苦硬有相似之處。歐梅晚期詩逐漸追求藝術上的精緻，王安石與他們酬唱，無疑加速了觀念上的改變和技藝上的提高。

王安石遠大的抱負、獨特的個性以及獨具的文學才華使他不會長期步趨人後，他在嘉祐年間，很快脱穎而出。嘉祐四年，王安石的《明妃曲二首》，以其新穎超凡的見解和簡潔傳神的描繪，轟動詩壇，歐陽修、梅堯臣、劉敞、司馬光等一時名流，紛紛踴躍賡和，王安石在衆人的喝彩聲中得到啓發，從此進入了詩歌創作的創意時期。這一時期，王安石一系列詠史詩，以勇于翻案、見解新警脱俗而著稱，如《商鞅》、《賈生》、《賜也》、《讀漢功臣表》、《張良》、《孟子》、《精衛》、《讀漢書》、《范增》、《窺園》、《烏江亭》、《讀史》等等，這些詩首先表現出王安石高超的史識以及政治家敏鋭犀利的眼光。試舉兩首絶句，《商鞅》云"自古驅民在信誠，一言爲重百金輕。今人未可輕商鞅，商鞅能令政必行";《賈生》云"一時謀議略施行，誰道君王薄賈生。爵位自高言盡廢，古來何啻萬公卿"。都能一反衆説，并結合自己的身份經歷，顯得精闢透徹。宋人對王安石這一點非常贊賞："荆公詠史詩，最于義理精深，如《留侯》詩，伊川謂'説得留侯極是'，予謂《武侯》詩，説得武侯亦出。又如《范增》詩云：'有道吊民天即助，不知何用牧羊兒。'又'誰合軍中稱亞父，直須推讓外黄兒'。詠史詩有如此等議論，他人所不能及。"(《艇齋詩話》)詠史詩在唐代或者平鋪直敘本事，或者借史實以抒發哀樂之情，并不在議論見識上用力，王安石的詠史詩却不同，專在議論上見工夫，使詠史詩如同史論，宋人認爲這種詠史詩最有價值："詩人詠史最難，須要在作史者不到處别生眼目，正如斷案不爲胥吏

所欺，一兩語中須能説出本情，使後人看之，便是一篇史贊，此非具眼者不能，自唐以來，本朝詩人最工爲之。……荆公詠范增、張良、揚雄……，皆其見處高遠，以大議論發之于詩。”（費衮《梁谿漫誌》卷七）王安石無疑是宋型詠史詩的重要開創者之一。有些人認爲，王安石的詠史詩超過了他晚期的寫景詩：“王介甫點景處，自謂得意，然不脱宋人習氣。其詠史絶句，極有筆力，當别用一具眼觀之。”（《麓堂詩話》）的確，從創新的角度看，王安石的詠史詩具有更高的價值。除了不同凡響的見識之外，王安石的詠史詩在表達上仍然突出了他的“遒峭雄直之氣”，斬釘截鐵的態度，不容置疑的語氣，把他的新穎見解表達得透徹明瞭，這種發議論的方式别具一格，没有優柔寡斷式議論的那種孱弱無力，而給人深刻的印象。新變派的以議論爲詩，到王安石的詩裏，應該説取得了成就。王安石的詠史詩，勇于翻千年公案，是宋人疑古創新精神的具體體現，同時他在詠史詩上的創意與他政治上的鋭意革新步調一致，也體現出詠史詩借古諷今、古爲今用的實踐品格。從本質上看，王安石的詠史詩仍然是宣傳王安石政治見解、理想抱負的藝術載體，是他早期政治社會詩經過史實的包裝後，稍加含蓄的表露。這種手法比起直抒己見要含而不露，有更好的效果。

在創意的同時，王安石在詩歌藝術上也進入漸進時期。《漫叟詩話》云：“荆公嘗在歐公坐賦《虎圖》，衆客未落筆，而荆公草已就，歐公亟取讀之，爲之擊節贊嘆。坐客閣筆不敢作。”這首賦虎圖的詩中有“想當盤礴欲畫時，睥睨衆史如庸奴。神閑意定始一掃，功與造化論錙銖”，生動精彩地描摹畫家精神神態，用典出處雖生僻但却化而不覺，爲人稱道，而且這首詩“語極遒

健”（嚴有翼《藝苑雌黄》），極見王安石本色。嘉祐元年，“荆公在歐公坐，分韵送裴如晦知吴江，以‘黯然銷魂惟别而已’分韵，時客與公八人，……時老蘇得‘而’字，押‘談詩究乎而’。荆公乃又作‘而’字二詩：‘采鯨抗波濤，風作鱗之而。’……又云：‘春風垂虹亭，一杯湖上持。傲兀何賓客，相忘我與而。’最爲工”（龔頤正《芥隱筆記》）。在這種以險韵争强鬭巧的場合，王安石顯示出深厚的藝術功力。在此後的創作上，王安石一直表現出對窄韵險韵的愛好，開宋調“以押韵爲工”的風氣。“王介甫最善下字，如‘荒埭暗鷄催月曉，空場老雉挾春驕’，下得‘挾’字最好，如《孟子》‘挾長’、‘挾貴’之‘挾’。”（《藝苑雌黄》引翁行可語）這是王安石用字新、工、有力的一例。至于王安石對仗精工、用典廣博恰當，在這一時期也頗露鋒芒。“荆公詩：‘草深留翠碧，花遠没黄鸝。’人祇知‘翠碧’、‘黄鸝’爲精切，不知是四色也。又以‘武丘’對‘文鷁’，‘殺青’對‘生白’，‘苦吟’對‘甘飲’，‘飛瓊’對‘弄玉’，世皆不及其工。”（《苕溪漁隱叢話》前集卷三五《雪浪齋詩話》）其中有些對仗是這一時期所作。“熙寧初，張掞以二府初成，作詩賀荆公，公和曰：‘功謝蕭規爲漢第，恩從隗始詫燕臺。’以示陸農師，農師曰：‘蕭規曹隨，高帝論功，蕭何第一，皆摭故實。而請從隗始，初無恩字。’公笑曰：‘子善問也。韓退之《鬭鷄聯句》感恩慚隗始。若無據，豈當對功字也。’”（《西清詩話》）可見王安石至少在熙寧初年，就已經非常講究每一個字的典故出處了。此外，王安石“每遇他人佳句，必巧取豪奪，脱胎换骨，百計臨摹，以爲己有。或襲其句，或改其字，或反其意”（《談藝録》），譬如“山木悲鳴水怒流，百蟲專夜思高秋”（《寄育王大覺禪師》），即反用

韓愈《山石》"夜深静卧百蟲絶"句意。這些在用典、對仗、下字、押韵上的典型例證表明，王安石這一時期有意無意地向詩歌精緻化邁進，正在改變早期質樸、生硬、粗糙的作風。

王安石這一時期，古體近體皆有佳作爲人稱頌。如《雙廟》，《珊瑚鈎詩話》卷一云："睢陽雙廟，……古今歌詠，惟王荆公黄豫章爲警策"；如《陰山畫虎圖》，《艇齋詩話》云："東湖言：……用老杜《畫鶻行》，奪胎换骨"；如《示長安君》，《藏海詩話》云："七言律一篇中必有剩語，一句中必有剩字，如'草草杯盤供笑語，昏昏燈火話平生'，如此句無剩字"；如《思王逢原三首》、《董伯懿示裴晋公平淮右題名碑用其韵和酬》，梁啓超云："以上諸篇，皆用刻入之思，錬奇矯之語，鬬傴仄之韵，縋幽鑿險，曲盡昌黎之技者也"（《飲冰室合集・專集二七・王荆公》）；又如《泊船瓜州》，《彦周詩話》稱其"超然邁倫，能追逐李杜陶謝"；《送程公闢之豫章》，方東樹認爲"純是古文命意立局法，所以爲作家，跳出尋常庸人應酬套，此非深思有學人，不能作。不同俗手，分别在此"（《昭昧詹言》卷十二）。從前人的這些評論中，我們可以領略王安石這一時期的成就，這些成就是他晚年藝術精絶的基礎。

王安石早期詩歌的一些特點，在這一時期依舊延續。《石林詩話》所舉的"濃緑萬枝紅一點，動人春色不須多"一例，《王直方詩話》云其爲"荆公作内相時"所作。王安石對政治的熱情比前期更爲高漲，直抒己見之作并不比前期减少，而且所談見解更爲系統，可以與嘉祐、熙寧間的奏疏如《上仁宗皇帝言事書》、《上時政疏》、《本朝百年無事劄子》對看。如嘉祐四年《酬王詹叔奉使江東訪茶法利害見寄》是其《議茶法》的詩歌表現；嘉祐

六年《試院中》、《詳定試卷二首》表明對當時科舉内容方式不滿；嘉祐五年，王安石奉命伴送契丹賀正旦使回國，途中寫了一系列以邊事國防爲題材的詩篇，如《澶州》、《白溝行》、《河北民》、《還自河北應答》等；熙寧年間，他的《西帥》、《次韵元厚之平戎慶捷》、《和蔡副樞至戎慶捷》也寫邊防事務。這些作品基本保持前期詩風，但有些比前期精練概括，稍有文采。

儘管王安石嘉祐年間精讀唐詩，但他這一時期的近體尚未趨向唐音，仍保持了前期古體近體打通的特色。王安石用古體筆力寫近體，使排偶句也能雄直勁拔，如"當日賜帛倡優等，今日論才將相中。細甚客卿因筆墨，卑于爾雅注魚蟲"（《詳定試卷二首》其二）；"自憐湖海三年隔，又作塵沙萬里行"（《示長安君》）；"地望歲功還物外，天將生意與人間"（《雨過偶書》）；"豪華盡出成功後，逸樂安知與禍雙"（《金陵懷古》其一）；"還見子孫持漢節，欲臨關塞撫羌酋"（《送李太保知儀州》）。這類在唐詩近體中偶一爲之的對偶，被王安石大量運用，形成一種特色，增加了近體詩凌厲邁往之氣，與唐音的和諧優美之境明顯不同，事實上，王安石的這類近體更有宋調特徵。

熙寧年間，王安石的大部分精力都用到刷新政治上，他以堅定不移的信念和義無返顧的决心推動新法的實行，他的不少詩歌表達了他不畏流俗的態度，如《衆人》"衆人紛紛何足競，是非吾喜非吾病"，同《答司馬諫議書》的態度一樣不可動摇。但是，從另一些詩歌中我們還可以看到他的另一面，如"黄塵投老倦匆匆，故繞盆池種水紅。落日欹眠何所憶，江湖秋夢櫓聲中"（《壬子偶題》），使我們不僅看到了王安石對歸隱的嚮往，而且看到了唐詩的意境。

第三節　精工期

熙寧十年，王安石再次罷相後，退居江寧，他的詩歌觀念和創作實踐都隨着人生的這次大轉折，而發生了鉅變。

王安石早年"欲與稷契遐相希"（《憶昨詩示諸外弟》）的志向，中年時終于實現，八九年位極人臣的生涯，使他領略到"稷契"的種種滋味，功成身退的王安石，似乎并没有像他所描寫的"勢合便疑包地盡，功成終欲放春回"（《次韵和甫詠雪》）、"纔成霖雨便歸山"（《雨過偶書》）那種白雪浮雲般的瀟灑自如，而是帶着"竭節初悲力不任"（《次韵張唐公馬上》）、"才薄何能强致君"（《人間》）這種無奈的自謙，歸隱了。元豐三年，他完成《字說》，仍然貫穿着《三經新義》那種以學術著作宣傳政治觀點的精神，《元豐行示德逢》、《後元豐行》、《歌元豐五首》描寫元豐年間的風調雨順以及豐收景象，實際上是在稱頌熙寧新法所取得的成績。從這些行爲和詩歌中，可以感受到王安石的壯心不已，"堯桀是非猶入夢，因知餘習未全忘"（《杖藜》）是王安石這種心理的真實自白。但是，王安石有意識地清除這些"餘習"，他放弃早年、中年兼濟天下積極進取的思想，而急劇地向禪宗内修精神皈依，詩歌創作成爲他表達悟境、消釋激情的最好方式。

王安石認爲"文章最忌數悲哀"（《送李璋下第》），所以，儘管他帶着被迫罷相的"悲哀"，但他儘量不在詩歌中表達他的"悲哀"。然而，我們從"國人欲識公歸處，楊柳蕭蕭白下門"（《封舒國公三首》），可以體味到繁華過後的悲涼與孤寂；從"川原一片緑交加，深樹冥冥不見花。風日有情無處着，初回光景到

桑麻"（《出郊》）中，感覺到的是大有作爲後的無聊，喧鬧之後的冷清，以及紛擾之後的沉寂；還有從"細數落花因坐久，緩尋芳草得歸遲"（《北山》），"佇立東崗一搔首，冷雲衰草暮迢迢"（《寄蔡天啓》），"携幼尋新菂，扶衰坐野航。延緣久未已，歲晚惜流光"（《歲晚》）這一派閑適中，領悟到淡淡的落寞惆悵。王安石的"悲哀"就從這些小詩中不經意地釋放出來。從他晚期的許多"雅麗精絶"的小詩中，幾乎都可以感受到一種沉哀在骨的情懷。所以，《宋詩鈔》説王安石的詩"遺情世外，其悲壯即寓閑淡之中"，《唐宋詩舉要》説他"寓感憤于沖夷之中，令人不覺，全由筆妙"。他晚年的詩，感情不再像早期、中期那樣直接吐露，有宋調以理節情而産生的美感。

嘉祐年間精讀唐詩所學到的經驗，到了王安石晚期的詩歌創作裏，纔充分得到實踐，加上王安石晚年潛心事佛耽禪，佛禪直覺體悟和寧静觀照的方式也改變了他的思維方式，他晚期的詩歌，有回歸重興象、講意境的唐音傾向：古體減少，而近體增多；關心社會現實和詠史題材減少，而觀照自然山水的内容增多；思辯性和議論化色彩減少，而恬淡寧静的意境增多。隨舉二例，《初夏即事》"石梁茅屋有彎碕，流水濺濺度兩陂。晴日暖風生麥氣，緑陰幽草勝花時"；《木末》"木末北山烟冉冉，草根南澗水泠泠。繅成白雪桑重緑，割盡黄雲稻正青"。王安石晚期這類含蓄藴藉、意味雋永的小詩，被大多數人看作是回歸唐音，而且因此産生了非常矛盾的評議。一些人認爲王安石"七言詩終有晚唐氣味"（《侯鯖録》引蘇軾語）；一些人認爲王安石雖學唐人，"然百首不如晚唐人一首"（《艇齋詩話》引徐俯語），"半山便遣能參透，猶有唐人是一關"（楊萬里《讀唐人及半山詩》），"與唐

人尚隔一關”（《滄浪詩話·詩體》），“然不脱宋人習氣”（《麓堂詩話》）；更有一些人認爲“至介甫創撰新奇，唐人格調，始一大變”（《詩藪》外編卷五），“介甫……七言諸絶，宋調坌出，實蘇黄前導也”（同上）。王安石到底是學唐音還是變唐音？王安石晚年近體是唐音還是宋調？爲什麽是唐音却與唐人不同而有“宋人習氣”？這些問題衹能考察王安石晚期作品，纔能明確解釋。從表面上看，王安石晚期詩歌符合唐音講求豐神情韵、興象意境的審美習慣，而仔細考察，他的這些詩歌缺少唐音那樣的自然渾成，而更多講求技巧、法度和才學的“宋人習氣”，他的詩歌兼有唐音和宋調的兩種特色，是唐音和宋調的相互滲融。王安石調和唐音和宋調的基本方法是：以人力的匠心獨運而臻于唐人和諧優美的境地。

王安石晚期詩歌“工”、“巧”（《後山詩話》），“詩律尤精嚴”（《石林詩話》），“精絶”（《竹莊詩話》），“精深”（《漫叟詩話》），都是王安石講求技法、“法度”造成的。王安石認爲：“詩，從言從寺。寺者，法度之所在也。”（李之儀《姑谿居士後集》卷十五《雜題跋》引）因此詩就是語言法度之所在，詩歌創作必須遵守法度。王安石對詩歌的法度并没有明確的規定，但是從他的創作實踐和理論主張上看，他的法度大體是指符合藝術規律的一些技法。王安石從他的藝術經驗以及對藝術的感知出發，提出了一些具體而可供遵循的法度，譬如：“荆公云：凡人作詩，不可泥于對屬，如歐陽公作《泥滑滑》云：‘畫簾陰陰隔宫燭，禁漏杳杳深千門。’‘千’字不可以對‘宫’字，若當時作‘朱門’，雖可以對，而句力便弱耳。”（《王直方詩話》）這段話對對仗作了十分細緻的規定：不僅要做到工穩，而且要做到有力量。“荆公嘗云：

詩家病使事太多，蓋皆取其與題合者類之，如此乃是編事，雖工何益。若能自出己意，借事以相發，情態畢出，則用事雖多，亦何所妨?"(《蔡寬夫詩話》) 這段話對如何能够用好典故作了經驗之談。此外，"舒王云：'梨花一枝春帶雨'、'桃花亂落如紅雨'、'珠簾暮卷西山雨'，皆警句也，然終不若'院落深沉杏花雨'爲佳，言盡而意不盡也"(《古今詩話》)；"荆公曰：前輩詩云'風靜花猶落'，靜中見動意；'鳥鳴山更幽'，動中見靜意"(《冷齋夜話》卷五)。這些更是細緻入微的經驗體會，這些體會就是王安石詩歌創作時遵循的法度。王安石對技法的講求在中期已經初露端倪，而到了晚期，更是由量變促成質變，由偶或爲之到漸成系統，由點滴技巧而形成法度理論。宋人因此指出，"荆公詩及四六，法度甚嚴"(《艇齋詩話》)，"荆公詩用法甚嚴"(《石林詩話》卷中)。

王安石在創作上講究技巧、法度、才學，比他的理論更爲具體、細密。"造語之工，至于荆公、東坡、山谷，盡古今之變"(《冷齋夜話》卷五)；"(荆公) 晚年詩律尤精嚴，造語用字，間不容髮"(《石林詩話卷上》)；"荆公詩……尤精于對偶"(同上卷中)；"論用事之工，半山爲勝也"(《觀林詩話》)。從這些評論中，可以看到宋人對王安石藝術成就的認識。

下面我們從具體詩例，瞭解王安石晚期在造語用字、對偶、用事上的工夫與成就，體會他晚年的精工。"凡詠梅多詠白，而荆公詩獨云：'鬚捻黄金危欲墮，蒂團紅蠟巧能妝。'不惟造語巧麗，可謂能道人不到處矣。"(《苕溪漁隱叢話》前集卷二七引《遁齋閑覽》) 構思新穎，"造語巧麗"，這是王安石詩歌一個方面。他更多用字，將平凡字眼運用得恰如其分而顯得新奇不凡。

例如，“江月轉空爲白晝，嶺雲分暝與黄昏”，其中“轉”、“分”都是平常字眼，但將其付與“江月”、“嶺雲”，使“江月”、“嶺雲”擬人化，這兩個字便有了特别的意藴。這種造語用字之工，是其中期講究字句的發展，在晚期詩歌裏俯拾皆是，不一一舉例。王安石晚年對偶精工尤其爲人稱道，他的《北山》“細數落花因坐久，緩尋芳草得歸遲”一聯，葉夢得云：“字字細考之，皆經隱括權衡者。”（《石林詩話》卷上）葉夢得還記載：“嘗有人面稱公詩‘自喜田園歸五柳，最嫌尸祝擾庚桑’之句，以爲的對。公笑曰：‘君但知柳對桑爲的，然更也自是數。’蓋以十干數之也。”（《石林詩話》）王安石晚年尤其沉溺于後一例的那種“多重工對”的巧妙之中，這是他“精工”的重要原因之一。王安石晚期的用典，最顯示其才學，最著名的詩例是“一水護田將緑繞，兩山排闥送青來”（《書湖陰先生壁二首》其一），不僅字面對仗工穩，活用典故，而且典故的出處也相對，“護田”出自《漢書·西域傳》，“排闥”出自《漢書·樊噲傳》，所以湯進之説王安石用典故作對仗時，能够作到“經對經，史對史，釋氏事對釋氏事，道家事對道家事”（《艇齋詩話》引）。這也是“多重工對”的一種作法。這種近乎法家嚴酷寡恩的用典法，充分展示出王安石的才高學博。王安石《答曾子固》云：“某自百家諸子之書，至于《難經》、《素問》、《本草》、諸小説，無所不讀；農夫女工，無所不問。”他的廣泛閱讀和博聞强記爲他的詩歌用典提供了充足的材料，《䂬溪詩話》卷四云：“嘗觀臨川《詠棗》（即《賦棗得燭字》），止數韵。‘餘甘入鄰家，尚得饞婦逐。……贄享古已然，豳詩自宜録’，用‘女贄棗修’、‘八月剥棗’；‘誰云食之昏’，用范曄‘棗膏昏蒙’；‘願比赤心投，皇明儻予燭’用蕭琛

‘陛下投臣以赤心，臣敢不報以戰栗’。以是知凡作者，須飽材料。”王安石是宋調“以才學爲詩”風氣的開創者之一。新變派由于反對西崑體的“堆積故實”，而很少考慮如何在詩歌裏運用龐大的文化遺產，但是如何處理文化遺産，是宋調發展不可迴避的問題，王安石中期尤其是晚期在詩歌裏大量運用典故，而且總結了不少這方面的經驗，開始解決這個困惑宋人的問題，開宋調“以才學爲詩”先河。

由于過分注重技巧、法度、學問，王安石晚期詩也招來了不少批評。黄庭堅認爲他“失于巧耳”（《後山詩話》引）；陳師道云“荆公晚年詩傷于工”（《王直方詩話》引）；張戒云“王介甫衹知巧語之爲詩，而不知拙語亦詩也”（《歲寒堂詩話》卷上）；劉克莊云其“煉字斫對無遺巧”（《後村詩話》）。幾乎所有的批評都針對其過于“精工”而來。這一點也是王安石回歸唐音而不似唐音，所謂“百首不如晚唐人一首”的最重要原因。

王安石的創作由崇尚質樸自然而趨于講求技巧法度才學，由步趨新變派而自創荆公體，整個演化過程，實際上也是宋調的發展過程，我們從中看到，宋調由新變派的“破”，而逐漸到荆公體的“立”，期間的許多變化有迹可尋。因爲王安石晚年有回歸唐音的傾向，所以還不能算作完全的宋調，而衹是宋調的發展。

“荆國王文公，以多聞博學爲世宗師，當世學者得出其門，自以爲榮。一被稱與，往往名重天下。”（《澠水燕談録》卷十）王安石不僅僅“以多聞博學”而受“學者”推崇，他還以極高的政治地位招致了不少門人，但是王安石的門下并没有形成一個文人群體，更没有形成詩歌流派。深受王安石獎掖的王令，一嚮被

視爲王安石的同道，但王令與王安石交往唱酬在至和嘉祐間，而這個時期王安石的詩風雖漸露個性，却尚在新變派的影響之下，所以儘管王令在一些方面與王安石這個時期非常接近，例如抨擊時政腐敗，反映民生疾苦，詩風雄奇闊大，近體律絶也有古體風味，但這些與其説屬于“荆公體”，不如説仍是新變派特色。“令才思奇軼，所爲詩磅礴奥衍，大率以韓愈爲宗，而出入于盧仝、李賀、孟郊之間。雖得年不永，未能鍛煉以老其材，或不免縱横太過，而視局促剽竊者流，則固倜倜乎遠矣。”（《四庫全書總目·廣陵集》）也説明王令還是新變派時期的作風。

與王安石有詩歌酬唱，并爲王稱道的詩人，如俞紫芝（？～1086?）、孫覺（1028～1090）、方惟深（生卒不詳），他們在回歸唐音上有些像王安石。比如俞紫芝《水村閑望》、《吴興》就有唐詩風味。方惟深“凡有所作，荆公讀之必稱善，謂深得唐人句法。嘗遺以書曰：‘君詩精淳警絶，雖元白皮陸，有不可及。’”（龔明之《中吴紀聞》卷三）他的詩如《謁荆公不遇》、《舟下建谿》都可以稱得上“深得唐人句法”。但是，他們的詩缺少王安石那種“精深華妙”，那種“精嚴”，很難與王相提并論。

同王安石年齡相當、交往最早、早年交誼頗深的曾鞏（1019～1083），其詩被認爲是“荆公之亞”（王士禎《帶經堂詩話》卷一）、“亞歐王”（姚瑩《後湘詩集》卷九），最接近“王荆公體”。曾鞏慶曆元年即受到歐陽修的賞識，直接參與新變派酬唱，其古體詩學習歐梅蘇的痕迹頗濃，歐陽修形容曾鞏早期詩文風格是“崑侖傾黄河，渺漫盈百川”（《送曾生南歸》），并勸其“决疏以導之，漸斂收横瀾”，曾鞏接受了歐陽修的勸導，詩歌風格趨于“平實清健”（《瀛奎律髓》卷十六）。曾鞏的創作道路與王安石頗

爲一致，都經歷了步趨新變派而後講求技巧法度的過程。曾鞏的一些詠史詩如《垓下》、《孔明》、《讀五代史》等，雖不像王安石那樣議論新警，但也頗有新見。他的七律最有王安石近體風致，法度謹嚴，琢煉工整，而清健有力，如《甘露寺多景樓》中間兩聯："雲亂水光生紫翠，天含山氣入青紅。一川鐘唄淮南月，萬里帆檣海外風。"他的七絶接近"荆公體"，如《城南二首》、《離齊州後五首》、《西樓》等，"清深婉約，得風人之旨"（潘德輿《養一齋詩話》卷四）。

一些人認爲曾鞏"不能作詩"（《冷齋夜話》記彭幾語）、"短于韵語"（《後山詩話》），但是劉克莊反駁云："曾子固《明妃曲》云'丹青有迹尚如此，何况無形論是非'，諸家之所未發；《哭尹師魯》云'悲公尚至千載後，况復悲者同其時'，意甚高；《挽丁元珍》'鵩來悲四月，鶴去遂千年'，尤精切；《北歸》絶句云'江海多年似轉篷，白頭歸拜未央宫。堵墻學士争相問，何處塵埃瘦老翁'，極似半山。誰謂子固不能詩耶？"（《後村詩話》後集卷一）曾鞏的詩歌"其失在不放"（《昭昧詹言》卷一），可能是人們説他"短于韵語"的主要原因。

"荆公體"雖然没有形成流派，但是從其回歸唐音的影響看，在宋調的發展過程中，人們對唐音依舊懷戀，而且在唐詩豐厚的遺産面前開拓的確艱難。從"荆公體"主觀回歸唐音，而客觀又顯露出"宋人習氣"，則可以看到詩歌發展的不可逆轉。

第四章　東坡體：宋調的審美範型

最早提出“東坡詩體”的是楊萬里。“‘明月易低人易散，歸來呼酒更重看’；又‘當其下筆風雨快，筆所未到氣已吞’；又‘醉中不覺度千山，夜聞梅香失醉眠’；又李白畫像（即《丹元子所示李太白真》）‘西望太白横峨岷，眼高四海空無人。大兒汾陽中令君，小兒天台坐忘身。平生不識高將軍，手污吾足乃敢嗔’……此東坡詩體也。”（《誠齋詩話》）楊萬里并没有給“東坡詩體”下一個確切的定義，他衹是用具體的詩句爲例，表明了他對“東坡詩體”的認識和理解。這些詩句有的出自古體，有的出自近體，有的豪放雄快，有的清曠灑脱，却都揮灑自如，基本表現出蘇軾（1037～1101）詩歌特色。後來嚴羽《滄浪詩話·詩體》列出“東坡體”。

東坡體的出現，標誌着宋調一種審美範型的形成。人們普遍認爲，東坡體以及後來的江西詩派是完全的宋調，最能代表宋調的特色。尊唐抑宋的人批評宋調時，矛頭首先對準蘇軾和黄庭堅，如張戒的《歲寒堂詩話》批判本朝詩，便集矢于蘇黄；再如嚴羽《滄浪詩話》云“國初之詩，尚沿襲唐人，……至東坡、山谷，始自出己意以爲詩，唐人之風變矣”，他還將“蘇黄陳諸公”

詩列爲“元祐體”，認爲元祐體代表了本朝詩歌。清人也指出：“至東坡，則天仙化人，飛行絶迹，變盡唐人面目，另闢門户，敏妙超脱，巧奪天工，在宋人中獨爲大宗”（朱庭珍《筱園詩話》卷一）；“趙宋詩家，歐梅始變西崑舊習，然亦未詣其盛。至坡公，始以其才涵蓋古今”（李重華《貞一齋詩話》）。新變派、王安石尚未完全脱離唐音，而蘇軾則“變盡唐人面目”，自成一家。與江西詩派相比較，蘇軾的“宋調”更能代表宋代詩人的審美理想，他的天才豪放，比江西詩派的人工法度更難以超越，儘管人們認爲，江西詩派最能代表“宋調”，是最具典型意義的“宋調”，但是“東坡體”纔是最能代表盛宋文化的審美範型。

嘉祐年間，蘇軾登上詩壇時，新變派的詩文新變任務已經基本完成，歐梅蘇的新詩風已經風靡詩壇，新的審美情趣和觀念已經被更多人接受，蘇軾没有像王安石那樣長時間地步趨新變派，而是很快在新變派的實績上求發展，因此他的創作起點比王安石更高。前輩的提携、詩人的才華，使蘇軾很快就在詩壇上獨樹一幟，在《南行集》、《歧梁唱和集》（二集皆佚）中，蘇軾的不少詩篇已經顯示出獨特的個性，爲人稱道了。例如嘉祐六年《辛丑十一月十九日既與子由别于鄭州西門之外馬上賦詩一篇寄之》一詩，“起句突兀有意味，前叙既别之深情，後憶昔年之舊約。‘亦知人生要有别’，轉進一層，曲折遒宕。”因而令人嘆服：“軾是年甫二十六，而詩格老成如此！”（汪師韓《蘇詩選評箋釋》卷一）緊接着的《和子由澠池懷舊》以其精湛的比喻和恣逸的意境而廣爲流傳。隨後，他在鳳翔時所作的《鳳翔八觀》更顯示出他藝術上的成熟和本色。此後，蘇軾的詩歌創作漸入勝境，歐陽修在痛吟“自從蘇梅二子死，天地寂默收雷聲”（《感二子》）的同

時，熱切注視着文壇的後起之秀："東坡之文，落筆輒爲人傳誦，每一篇到，歐陽公爲終日喜。"（《曲洧舊聞》卷八）到熙寧五年歐陽修去世時，王安石正忙于變法，而蘇軾的詩文成就已經足以使他繼歐陽修之後而主盟文壇了。蘇軾在黄州、惠州、儋州時期的創作，更使"東坡體"成爲後人難以企及的典範之作。

第一節　一代士人的精神和生活

"東坡體"之所以能够成爲宋調的理想範型，成爲盛宋文化的最高體現，首先是因爲蘇軾用他的詩歌才華，展現出他個人真實的精神世界和豐富多彩的生活，而他表現出的精神和生活，决非衹屬于他個人，而是宋代文人嚮往的最高精神境界和最理想的生活。

"蘇氏之道，最深于性命自得之際。"（秦觀《答傅彬老簡》）蘇軾詩歌表現了"蘇氏之道"，他詩歌的重要内容之一就是思考人生。蘇軾常常在詩歌裏感嘆天地的永恒和人生的短暫，他的詩十多次講到"人生如寄耳"，以表達個人寄迹天地間的渺小和短暫。二十六七歲，他就發出"興亡百變物自閑，富貴一朝名不朽。細思物理坐嘆息，人生安得如汝壽"（《石鼓歌》）的"嘆息"。他經常在詩歌裏表示"人生看得幾清明"（《東欄梨花》），"人間俯仰成今古"（《虢國夫人夜游圖》），"人生如朝露，日夜火消膏"（《讀孟郊詩》），"雕欄能得幾時好，不獨憑欄人易老。百年興廢更堪哀，懸知草莽化池臺"（《法惠寺横翠閣》），"五百年間知誰在？會看銅狄兩咨嗟"（《子由將赴南都……》）。在短暫的人生中，又有許多漂泊、爭鬬和憂患，"人生到處知何似？恰似

飛鴻踏雪泥”（《和子由澠池懷舊》），“紛紛爭奪醉夢裏，豈信荆棘埋銅駝”（《百步洪》二首其一），“獨眠林下夢魂好，回首人間憂患長”（《捕蝗至浮云嶺……》）。更重要的，蘇軾對人情事理又是那樣瞭解，“人生本無事，苦爲世味誘。富貴耀吾前，貧賤獨難守”（《夜泊牛口》），“人世千頭及萬頭，得時何喜失何憂。袛知紫綬三公貴，不覺黄粱一夢游”（《被命南遷途中寄定武同僚》）。而他自己也如平常人一樣，難以抗拒富貴功名的誘惑。“萬事早知皆有命，十年浪走寧非痴”（《送安淳秀才失解西歸》），“我今身世兩悠悠，去無所逐來無戀”（《泗州僧伽塔》）寫出個人對命運的無奈，以及無奈中隨緣自適、委運任化的態度。

蘇軾非常重視自我心靈的體認和内省，常常用詩歌剖析他自己的個性，他真率任情，喜歡陶淵明的任真自然，而對“江左人”的“出語輒不情”非常反感，在爲人作詩上，他都效仿陶淵明。他瞭解自己的缺點，在寫給蘇轍的詩裏，他總將自己的個性與蘇轍相比，認爲不及蘇轍：“我少知子由，天資和而清。好學老益堅，表裏漸融明，豈獨爲吾弟，要是賢友生。不見六七年，微言誰與賡。常恐坦率性，放縱不自程”（《初别子由》）；“懶惰便樗散，疏狂托聖明。阿奴須碌碌，門户要全生”（《次韵子由初到陳州二首》其一）；“念子似先君，木訥剛且静。寡辭真吉人，介石乃機警。至今天下士，去莫如子猛。嗟我久病狂，意行無坎井。有如醉且墜，幸未傷輒醒”（《潁州初别子由二首》）。他的多言狂放經常受到朋友規勸，所以他有不少畏友：“欲吐狂言喙三尺，怕君嗔我却須吞”（《次韵答邦直子由五首》其一）；“多言譊譊師所呵”（《百步洪二首》其一）。對個性中的“坦率”、“懶惰”、“疏狂”和“多言”、“狂言”，蘇軾都非常清楚，而且久經

磨難不能也不肯改悔，因爲他的人生態度是："任性逍遥，隨緣放曠。但盡凡心，别無勝解。"(《與子由弟》) 因爲自知，他常常自嘲："我昔家居斷往還，著書不暇窺園葵。朅來東游慕人爵，弃去舊學從兒嬉。狂謀謬算百不遂，惟有霜鬢來如期"；"自笑平生爲口忙，老來事業轉荒唐。長江繞郭知魚美，好竹連山覺笋香"(《初到黄州》)；"我生涉世本爲口，一官久已輕莼鱸。人間何者非夢幻，南來萬里真良圖"(《四月十一日初食荔枝》)。在自嘲中讓人感受到他的真率坦誠，他的曠達、無奈以及詼諧幽默。

徹悟人生、漸悟自性之後，面對人生種種憂患和挫折灾難，蘇軾不像常人那様或厭世傷感、消極沉淪，或悲憤哀怨、鬱鬱而終，而是始終保持了瀟灑自如的氣度以及樂觀曠達的胸懷，熱情而又執着地生活着。儘管過着與平常人一樣的生活，但是蘇軾又清醒地俯視人間，悲天憫人，表現出開悟之後的大智慧。他在詩歌中自我寬解，表達自己清白坦蕩的胸襟和自由灑脱的個性，他的詩歌滲透、貫穿着不憂不懼、無住無念、無怨無悔、通脱無礙的精神，尤其是黄州、惠州、儋州貶謫時期的多數詩都體現着這種精神。例如黄州時期的《初到黄州》、《南堂五首》、《東坡》；惠州時期的"日啖荔枝三百顆，不辭長作嶺南人"(《食荔枝二首》其二)、"報道先生春睡美，道人輕打五更鐘"(《縱筆》)；尤其在儋州，蘇軾真正做到了"吾儕雖老且窮，而道理貫心肝，忠義填骨髓，直須談笑于死生之際"(《與李公擇書》)，將禍福得喪付之造物，達到了萬事不足縈懷的境界，從《被酒獨行遍至子雲威徽先覺四黎之舍三首》、《縱筆三首》、《謫居三適》表現出的真率風趣中，從"九死南荒吾不恨，兹游奇絶冠平生"(《六月二十日夜渡海》)的含蓄調侃中，人們能够領略超然物外的意趣，這

正是人們稱道“東坡嶺外文字，讀之使人耳目聰明，如清風自外來也”（《詩人玉屑》卷十七引黄庭堅語）的主要原因。范仲淹、歐陽修倡導的那種士人“不以物喜、不以己悲”的理想品行節操，在蘇軾和蘇軾的詩裏，得到了全部實踐，從這個意義上講，蘇軾體現的是宋代文化的精神。在對待名利榮辱、是非得失、生死利害問題上，蘇軾的態度和方式無疑是一種楷模，是常人難以企及的風標。蘇軾的人生觀并没有超越老莊和禪宗思想，但是他把莊禪思想付諸實踐，把“龍肉”變成“猪肉”，使理論上的莊禪思想具有了實踐意義。因此蘇軾的這種人生態度不僅是宋代士人的精神風範，而且也使後代士人嚮往不已。

蘇軾詩歌最突出的一點是，他將普通士人的日常生活和文化生活描述得情趣盎然，充滿詩意和禪機。禪宗的“行走坐卧，無非是道”、“平常心是道”，在蘇軾的詩歌裏，可以説是“行走坐卧，無非是詩”、“平常心是詩”。他在《謫居三適》中寫旦起理髮、午窗坐睡、夜卧濯足這些瑣細的生活細節：“老櫛從我久，齒疏含清風。一洗耳目明，習習萬竅通”，“蒲團蟠兩膝，竹几擱雙肘”，“瓦盎深及膝，時復冷暖投。明燈一爪剪，快若鷹辭鞲”；他寫《獨覺》：“朝來縮頸似寒鴉，焰火生薪聊一快。紅波翻屋春風起，先生默坐春風裏”；他寫《次韵子由浴罷》：“老鷄卧糞土，振羽雙瞑目。倦馬驏風沙，奮鬣一噴玉”。無論描述還是比喻，都讓人感到意趣横生。他寫《雨後行菜圃》、《小圃五詠》，“語質而味腴”，他還寫《擷菜》、《種茶》，讓人感受到平常事物仍包含着妙趣。他有那麼多描寫飲食的詩歌，無論是奇特還是平凡的飲品食品，都可以引起他的詩興，荔枝（《食荔枝》）、檳榔（《食檳榔》）、豆粥（《豆粥》）、蔓菁蘆菔羹（《狄韶州煮蔓菁蘆菔羹》）

在他的詩裏一樣津津有味。尤其是茶，經常在他的詩裏出現。爲黄庭堅贈送的雙井茶，他作《黄魯直以詩饋雙井茶次韵爲謝》，兩人爲此次韵酬唱往返多次。他還有《月兔茶》、《汲江煎茶》等寫煎茶、品茶的詩，以至于人們把他當作飲食文化、茶文化的奠基者之一。

蘇軾的詩歌更多描寫士人的文化生活和藝術品位。大量描寫筆墨紙硯、琴棋書畫、金石古玩、亭臺樓閣這些文化生活的必需品，以及描述評書題畫、賞碑玩帖、彈琴觀棋這些文人雅士的生活，表現了蘇軾游心翰墨的人文旨趣。蘇軾的文藝思想、審美情趣以及文化素養都在這些詩裏充分表現。譬如他談詩："欲令詩語妙，無厭空且静。静故瞭群動，空故納萬境"（《送參寥師》）；談畫："論畫以形似，見與兒童鄰"（《書鄢陵王主簿所畫折枝二首》其一）；談書法："我書意造本無法，點畫信手煩推求"（《石蒼舒醉墨堂》），"我雖不善書，曉書莫如我。苟能通其意，常謂不學可。貌妍容有矉，璧美何妨橢。端莊雜流麗，剛健含婀娜"（《次韵子由論書》）。無論是談經驗、講創作、論欣賞，蘇軾都能眼光獨到，精深入微，他有很多的論詩、題畫、評書詩，如《書林逋詩後》、《讀孟郊詩》、《王維吴道子畫》、《高郵陳直躬處士畫雁二首》、《韓幹馬十四匹》、《李思訓畫長江絶島圖》等等都爲人稱道。更爲關鍵的是這種生活本身，超越功名富貴之外，樂在聲色犬馬之上，在宋代輕武重文的環境裏得到滋養，生長發展盛行，這些在蘇軾的詩歌裏得到了充分展示。

我們從蘇軾的詩歌裏，能够感受到他的真性情、大智慧，他的"仁者情懷、達者心態、智者風範"（周裕鍇《宋代詩學通論》）。這不同于郊島式的寒酸苦楚，不同于李白式的凌虚高蹈，

也不同于杜甫式的沉痛凝重，而是蘇軾特有的執着和灑脱，是宋型文化的體現。蘇軾實際上是爲傳統士人塑造了一個典範性的人格，這一人格成爲中國文人的理想代表而深受士人喜愛。

第二節　豪放本精微

讀蘇軾的詩歌，首先感受到的是其天才橫放，自由揮灑，汪洋恣肆，浩瀚無涯。這一點宋人就有評説："然東坡賦才也大，故解縱繩墨之外，而用之不窮"（晦齋《簡齋詩外集》卷首引陳與義語）；"蘇東坡如屈注天潢，倒連滄海，變眩百怪，終歸雄渾"（敖陶孫《詩評》）；"東坡詩，不可指摘輕議。詞源如長江大河，飄沙卷沫，枯槎束薪，蘭舟綉鷁，皆隨流矣"（《許彦周詩話》）。金人王若虚云："東坡，文中龍也。理妙萬物，氣吞九州，縱横奔放，若游戲然，莫可測其端倪。"（《滹南詩話》卷中）明胡應麟云："子瞻雖體格創變，而筆力縱横，天真爛漫。"（《詩藪》外編卷五）清人對蘇軾的天才豪放有更爲具體的描述，趙翼不止一次地對蘇軾表示傾倒："大概才思横溢，觸處生春，……其尤不可及者，天生健筆一枝，爽如哀梨，快如并剪，有必達之隱，無難顯之情。此所以繼李杜後爲一大家也"（《甌北詩話》卷五》）；"東坡大氣旋轉，雖不屑于句法字法中别求新奇，而筆力所到，自成創格"（同上）；"然坡詩實不以鍛煉爲工，其妙處在乎心地空明，自然流出，一似全不着力，而自然沁入心脾。此其獨絶也"（同上）；"東坡隨意賦形，信筆揮灑，不拘一格"（同上卷十一）。其他如葉燮云："舉蘇軾之一篇一句，無處不可見其凌空如天馬，游戲如飛仙，風流儒雅，無入不得。好善而樂與，嬉

笑怒罵，四時之氣皆備，此蘇軾之面目也”（《原詩》外篇卷上）；沈德潜云：“蘇子瞻胸中有洪爐，金銀鉛錫，皆歸熔鑄。其筆之超曠，等于天馬脱羈，飛仙游戲，窮極變幻，而適如意中所欲出。韓文公後又開闢一境界也”（《説詩晬語》）；方東樹云：“（蘇軾）隨意吐屬，自然高妙”（《昭昧詹言》卷十二）。前人對蘇軾的天才描述、稱頌備至。的確，蘇軾的詩歌是其藝術才華的自然展示，無論説他“才思横溢”、“大氣旋轉”、“筆力縱横”，還是説他“心地空明”、“胸中有洪爐”、“隨意吐屬”，都能講出蘇軾詩歌的特點。

蘇軾的詩歌理論，與他的書畫文藝理論一致，很少講到具體的技巧、法度，他崇尚的是“蘇李之天成，曹劉之自得，陶謝之超然”（《書黄子思詩集後》），嚮往的是“高風絶塵”、“超逸絶塵”。在創作方式上，他從不强調苦吟鍛煉，而常常講：“好詩衝口誰能擇”（《重寄孫侔》）；“信手拈得俱天成”（《次韵孔毅父集古人句見贈》）；“言發于心而衝于口”（《思堂記》）；“衝口出常言，法度去前軌。人言非妙處，妙處在于是”（《竹坡詩話》引）。這種衝口而出、信手拈來的作詩方法，符合他奔放的才情，真率的性格，讓他創造出才思横溢的詩歌，這是蘇軾詩歌的魅力所在，也是他不同于王安石、江西詩派最重要的地方。如《飲冰室合集·專集二七·王荆公》所云：“以荆公比東坡，則東坡千門萬户，天骨開張，誠非荆公所及；而荆公遒峭謹嚴，予學者以模範之迹，又似比東坡有一日長。”但是如果蘇軾的詩歌僅僅衹有天才横放，那他就與李白没有區别，而他之所以能够成爲宋調的審美範型，更重要的是，他在天才横放之外還有人力精微。

正如《二老堂詩話》所云：“（蘇軾詩）初若豪放天成，其實

關鍵甚密。”而蘇軾在《題吳道子畫》中云：“始知豪放本精微，不比凡花生客慧。”建立在“關鍵甚密”之上的“豪放天成”，建立在“精微”之上的“豪放”，纔是蘇軾詩歌追求而表現的“豪放”。

在“精微”、“關鍵甚密”方面，蘇軾與王安石、黃庭堅有很多共同之處：“造語之工，至于荆公、東坡、山谷，盡古今之變”（《冷齋夜話》卷五）；“用事琢句，妙在言其用，不言其名耳，此法惟荆公、東坡、山谷三老知之”（同上卷四）；“以押韵爲工，始于韓退之，而極于蘇、黄。……蘇、黄用事、押韵之工，至矣盡矣”（《歲寒堂詩話》卷上）。仔細閱讀蘇軾的詩歌，人們能够發現蘇軾精湛的技巧，謹嚴的法度。蘇軾遣詞用語非常精妙，如《祭常山回小獵》中“弄風驕馬跑空立，趁兔蒼鷹掠地飛”，每個字都精確有力，寫出打獵時的快速飛動氣勢；《大風留金山兩日》中“朝來白浪打蒼崖，倒射軒窗作飛雨”，“軒窗飛雨，寫風浪之景，真能狀丹青所不能狀”（汪師韓《蘇詩選評箋釋》）。蘇軾觀察細密，用語精當，能够做到振筆直遂，捕風繫影，他非常善于描寫迅疾壯觀景象，如寫洪水的《百步洪》，寫暴雨的《有美堂暴雨》、《六月二十七日望湖樓醉書五絶其一》，寫潮水的《望海樓晚景》，仿佛筆端有口，隨物賦形，對語言技巧的掌握到了出神入化的地步，使人得到言可盡意的快感和美感。他寫微妙的道理、細微的感受更是如此。清人施補華云：“蘇詩善于盡物之態。人所不能比喻者，東坡能比喻；人所不能形容者，東坡能形容。比喻之後，再用比喻；形容不盡，重加形容。”（《峴傭説詩》）這是蘇軾超越常人的“精微”。

蘇軾不像王安石那樣追求多重工對，但是在對仗方面却于工

穩之上求新奇。“東坡徵意奇特，如曰：‘見説騎鯨游汗漫，亦曾捫虱話辛酸。’……又曰：‘龍驤萬斛不敢過，漁舟一葉從掀舞。’以‘鯨’爲‘虱’對，以‘龍驤’爲‘漁舟’對，大小氣焰之不等，其意若玩世。謂之秀杰之氣，終不可没者，此類是也。”（《冷齋夜話》卷四）他的《送春》有“酒闌病客惟思睡，蜜熟黄蜂亦懶飛。芍藥櫻桃俱掃地，鬢絲禪榻兩忘機”兩聯，“四句對得奇變。此對面烘托之法”（紀昀評點《蘇文忠公詩集》），不僅工穩，而且用動物、植物比擬烘托人物，真是構思奇特。此外，他的“三過門間老病死，一彈指頃去來今”（《過永樂文長老已卒》），不僅工切，而且巧妙；“人似秋鴻來有信，事如春夢了無痕”（《正月二十日與潘郭二生出郊尋春……》），則以深警著稱；“垂天雌霓雲端下，快意雄風海上來”（《儋耳》），方東樹稱之爲“奇警”（《昭昧詹言》卷十二）；“雲散月明誰點綴，天容海色本澄清”（《六月二十日夜渡海》），不僅是當句對，而且用典化而不覺。

蘇軾詩中次韵、和韵之作達三分之一，是宋調“以押韵爲工”的代表詩人之一，宋人對其用韵之妙非常佩服：“東坡尤精于次韵，往復數四，愈出愈奇”（《梁谿漫誌》卷七）；“近世次韵之妙，無出蘇、黄，雖失古人唱酬之本意，然用韵之工，使事之精，有不可及者”（吕本中《與曾吉甫論詩帖》）。蘇軾不僅次他人韵，而且次自己韵，不僅近體次韵，而且古體也次韵。元豐四、五、六年，他每年一首七律，《正月二十日往岐亭郡人潘古郭送余于女王城東禪莊院》、《正月二十日與潘郭二生出郊尋春忽記去年是日同至女王城作詩乃和前韵》、《六年正月二十日復出東門仍用前韵》，自囿于聲律，而每首都“温雅可誦”（紀昀評點

《蘇文忠公詩集》)，可見其功力。紹聖元年，蘇軾寫七古《十一月二十六日松風亭下梅花盛開》，聲情跌宕，妙造自然，緊接着他又寫了《再用前韵》、《花落復次前韵》，宋人稱道："皆韵險而語工，非大手筆不能到也。"(《苕溪漁隱叢話》前集卷二十七引《遁齋閑覽》) 用險韵、窄韵是蘇軾的一大喜好。他早年的《渼陂魚》、《次韵張安道讀杜詩》，即巧押窄韵；熙寧七年，他的《雪後書北臺壁二首》押"尖"、"叉"韵，却能够運用自如，不見牽强凑泊之迹，尤其顯得"才高氣雄，下筆前無古人"(《瀛奎律髓》卷二十一)。王安石對此尤爲稱賞，多次次其韵，現存尚有《讀眉山集次韵雪詩五首》、《讀眉山集愛其能用韵復次韵一首》。從此後，尖叉就成了險韵的代名詞。歐陽修傾倒于韓愈的用韵，而蘇軾以及黄庭堅在用韵上的才能技巧比韓愈有過之而無不及。蘇軾的創作已經達到了"技進于道"、爐火純青的境地，這使人很難區分他的哪些方面屬于"技"，哪些方面屬于"道"。

蘇軾的"豪放"表現出才思横溢，而"精微"又顯示出其技藝純熟、學識淵博，這使"以才學爲詩"的宋調頗爲增色。蘇軾與王安石、黄庭堅一樣用典繁多，"東坡最善用事，既顯而易談，又切當"(《漫叟詩話》)，"坡集有全篇用事者，如《賀人生子》……，《戲張子野買妾》……，句句用事，曷嘗不流便哉"(《碧谿詩話》卷十)。他的《竹閣》一詩，全用白居易詩中事，而自然切當；《和秦太虚梅花》，用的典故有白居易《杭州春望》"草緑裙腰一道斜"，杜甫《絶句》"江上被花惱不徹"，以及《詩經·小雅·巷伯》"勞人草草"、"投畀有昊"等，却如水中着鹽，使人不覺。趙翼將蘇軾、黄庭堅的用典作了比較："且坡使事處，隨其意之所之，自有書卷供其驅駕，故無捃摭痕迹；山谷則書卷比

坡更多數倍，幾于無一字無來歷，然專以選材庀料爲主，寧不工而不肯不典，寧不切而不肯不奥，故往往意爲詞累，而性情反爲所掩。"（《甌北詩話》卷十一）蘇、黄在用典上有隨意與刻意的區别，有自然與雕飾的區别，這實際上是才氣與學問的分界點。蘇軾在用典方面隨意驅遣，而能自然高妙，這一點不僅僅是學問淵博，更是才華超人。與王安石、黄庭堅相比，蘇軾更能把"豪放"與"精微"、"才"與"學"融爲一體，顯示出宋調範型的魅力。

蘇軾在創作上，能够達到"從心所欲不逾矩"的境界，也經歷了一個漸進的過程。蘇軾早期在《南行集》裏的作品，如《荆州十首》，模仿杜甫《秦州雜詩》，嚴守法度，謹嚴洗練，雖有新意但模仿痕迹較濃，反映出詩人早年初試鋒芒時的嚴謹認真；嘉祐六年，蘇軾赴任鳳翔簽判，作《辛丑十一月十九日既與子由别于鄭州西門之外馬上賦詩一首寄之》，表明蘇軾已經開始擺脱約束，發揮創作個性，這首詩頗得好評，但其用韵不甚嚴格，十四個韵脚而跨了月、藥、陌、職、屑五個韵部，致受人譏（詳見王鳴盛《蛾術編》卷七十八《東坡用韵》）；熙寧八年，蘇軾的《送春》尾聯"憑君借取法界觀，一洗人間萬事非"，以五仄落脚，却未拗救，不合七律要求，因此方回云："（東坡）妙年詩律頗寬，至晚年乃神妙流動。"（《瀛奎律髓》卷二十六）蘇軾從嘉祐六年就開始超越法度求自由的嘗試，但是真正做到超越法度而又不違法度，却在元豐年間貶謫黄州及其以後。蘇轍云："（子瞻）謫居于黄，杜門深居，馳騁翰墨，其文一變，如川之方至，而轍瞠然不能及矣"（《東坡先生墓誌銘》）；朱弁云："東坡文章，至黄州以後，人莫能及，惟黄魯直詩時可以抗衡。晚年過海，則雖

魯直亦瞠若乎其後矣。”（《風月堂詩話》卷下）這裏的“文”、“文章”都包括詩歌在內。蘇軾的詩歌在黄州漸入化境，《初到黄州》、《南堂五首》、《東坡八首》、《和秦太虛梅花》等古體、近體都體現出蘇軾“信手拈得俱天成”的創作風度。蘇軾晚年嶺海時期的作品“不弄奇巧，不施雕琢，隨意吐屬，自然高妙”（王水照師《論蘇軾創作的發展階段》），真正實現了蘇軾的創作理想，“從心所欲不逾矩”。“余觀東坡自南遷以後詩，全類子美夔州以後詩，正所謂老而嚴者”（《苕溪漁隱叢話》後集卷三十六）；陸游也説：“近世詩人，老而益嚴，蓋未有如東坡者。”（《渭南文集》卷二十七《跋東坡詩草》）這種“老而嚴”，是將豪放與精微融爲一體。

第三節　成一代之大觀

趙翼云：“以文爲詩，自昌黎始，至東坡益大放厥辭，别開生面，成一代之大觀。”（《甌北詩話》卷五）蘇軾的詩歌能够“成一代之大觀”，不全是因爲“以文爲詩”，但是，“以文爲詩”打通了文與詩之間的界限，確實帶來了他詩歌各方面的革新。蘇軾是文體革新大家，他以文爲詩，以詩爲詞，以古體寫近體，以文爲賦，他甚至打破各種藝術的界限，認爲詩書畫一律，他在創作上常常打通各種文體，使堅持各體本色説的評論家們迷惑不解。“東坡之文妙天下，然皆非本色，與其他文人之文、詩人之詩不同。文非歐曾之文，詩非山谷之詩，四六非荆公之四六，然皆自極其妙。”（《艇齋詩話》）因此，作爲文、詩、詞兼擅而且又是文體革新大家的蘇軾，“以文爲詩”帶給他的不僅僅是章法、

句法、字句上的變化，更重要的是精神自由，思路開闊，氣象峥嶸，格局大變。“惟韓蘇傾竭變化，如雷霆河漢，可驚可快，必無復可憾者，蓋以其文人之詩也。詩猶文也，盡如口語，豈不更勝。彼一偏一曲，自擅詩人詩，局局焉，靡靡焉，無所用其四體。”（劉辰翁《須溪集》卷六《趙仲仁詩序》）天才横放、學識淵博的蘇軾，在“以文爲詩”的革新精神推動下，在各方面都有極爲出色的表現，因此纔能“成一代之大觀”。

宋代詩人中，蘇軾的詩歌風格最爲豐富多彩。“坡詩略如昌黎，有汗漫者，有謹嚴者，有麗縟者，有閑淡者。”（《後村詩話》前集卷二）因爲蘇軾隨物賦形，格局闊大而變化神奇，“如行雲流水，初無定質”，他的詩風最難描述，以至于今，人們仍然衹能説：蘇軾的風格多樣化，有雄渾，有婉轉，有清新，有平淡，有閑適，而在多種風格中，豪放是其本色（見孔凡禮《蘇軾詩集·前言》）；蘇軾的風格異彩紛呈，風格多樣，或豪放恣肆，或剛健雄渾，或清麗秀美，或奇幻精警，或曠達放逸，或平淡自然，而高風絶塵是其主流（見朱靖華《蘇軾論·論蘇軾詩風主流“高風絶塵”》）。王水照師的總結最爲簡潔明瞭：蘇軾詩歌風格雖然“有豪健清雄和清曠簡遠、自然平淡之别”，但是“筆力縱横、揮灑自如又是體現于各時期詩詞文的統一的藝術風格”（《論蘇軾創作的發展階段》）。

蘇軾詩歌各體兼擅，而最爲人稱道的是其古體，尤其是七古。吕本中云：“東坡七言長句，波瀾洪大，變化莫測。”（《童蒙詩訓》）清人對其七古，非常推崇：“蘇文忠七言長句之妙，自子美、退之後，一人而已”（王士禛《古詩選·凡例》）；“東坡最長于七古，沈雄不如杜，而奔放過之；秀逸不如李，而超曠似之。

又有文學以濟其才，有宋三百年，無敵手也”(《峴傭説詩》)。蘇軾的七古，常常想落天外，筆力雄肆，氣象開闊，最能顯示蘇軾的個性和才華，早期的《鳳翔八觀》，後來的《石蒼舒醉墨堂》、《韓幹馬十四匹》、《李思訓畫長江絶島圖》、《百步洪》、《書林逋詩後》、《登州海市》、《書王定國所藏烟江叠嶂圖》、《荔支嘆》等等，大批的作品受人賞愛。各體之中，引起争議最多的是其七律，多數人認爲蘇軾“惟律詩不可學”(《一瓢詩話》)，“東坡之下筆開生面者，乃五七古，近體相形見絀”(《談藝録》213 頁)。因爲“東坡能行氣，不能煉句，故七律每走而不守”(《峴傭説詩》)；“東坡近體詩，……言盡而意亦止，絶無弦外之音，味外之味”(《隨園詩話》卷三)。即便肯定蘇軾七律的人，也指出其缺點，很少完全肯定，但是他們往往能够指出蘇軾七律的特點：“東坡七律，往往一筆寫出，不甚繩削。其高處在氣機生動、才力富健”(紀昀《瀛奎律髓刊誤》卷十)；“七律亦非東坡長技，頗以氣格勝耳”(同上卷二)；“東坡(七律)出，又參以議論，縱横變化，不可捉摸，……聲調風格，則去唐日遠也”(《甌北詩話》卷十二)；“東坡七律，一氣相生、旋轉自如之作，最爲上乘；言情深摯亦可取；填砌典故、凑韵成篇者，最下”(《峴傭説詩》)。蘇軾七律的最大特點就是以“氣格”取勝，這是遭人非議的重要原因。以氣格取勝主要是七古的特色，七律則常以對仗工穩、沉鬱頓挫取勝。葉夢得批評歐陽修：“專以氣格爲主，故其言多平易疏暢，律詩意所到處，雖語有不倫，亦不復問。”(《石林詩話》卷上)事實上歐陽修在以氣格寫七律這方面走得并不很遠。王安石早中期的七律以氣格爲主不很受人歡迎，所以晚年七律回歸唐音，而蘇軾則將歐、王以氣格爲七律的作法發揚光大，

形成一種特色。蘇軾的七律比歐陽修更加“平易疏暢”，而且經常因爲過分奔放流利，使人懷疑其聲律是否符合律詩要求，錢鍾書爲此辯白云：“東坡近體之不爲勝絶，繫乎詞氣，至其聲律，無不循規蹈矩也。”（《談藝録》216頁）蘇軾七律的“詞氣”，非常接近七古，“氣機生動，才力富健”，不違聲律却不爲其聲律所縛，將七律的流動瀟灑發揮到最大限度，有很大成就。王安石的七律以工穩精嚴見長，黄庭堅的七律以拗峭奇崛見長，而蘇軾則以奔放流利成爲宋調七律的又一特色。

蘇軾的詩歌還在很多方面顯示出獨特的個性和藝術成就，譬如蘇軾的嬉笑怒駡皆成文，這在一貫講求温柔敦厚的傳統審美理想中，就顯得非常特別。蘇軾對熙寧變法不滿，但他的不滿，不用怨而不怒的方式表達，而用譏訕嘲諷的手法寫出：“農夫輟耒女廢筐，白衣仙人在高堂”（《雨中游天竺靈感觀音院》）；“襲黄滿朝人更苦，不如却作河伯婦”（《吴中田婦嘆》）；“東海若知明主意，應教斥鹵變桑田”（《八月十五日看潮五絶》）；“豈是聞韶解忘味，邇來三月食無鹽”（《山村五絶》）；“贏得兒童語音好，一年强半在城中”（同上）。這類冷嘲熱諷的句子在傳統詩歌中比較少見，唐代衹有劉禹錫有一些，所以人們認爲“蘇詩始學劉禹錫，故多怨刺”（《後山詩話》），實際上這更多是蘇軾個性的表現，可以説天性的戲謔詼諧使蘇軾對政治這個非常嚴肅的題材，采取了如此不恭的手法。蘇軾爲此付出了很大的代價，但是他戲謔詼諧的本性并没有因此而改移，蘇軾常常“以高才狎侮諸公卿”（《鐵圍山叢談》），宋人常説“東坡好戲謔”（《晁氏客語》），“東坡多雅謔”（《東皋雜録》），這種本性流露在詩歌裏，形成了“雖嬉笑怒駡之辭，皆可書而誦之”（《宋史·蘇軾傳》）的特色。

蘇軾詩集中以戲效爲題的詩歌就有九十多首，他常以詩爲戲，在詩裏自嘲且嘲人。他以蘇轍爲打趣對象："宛丘先生長如丘，宛丘學舍小如舟，常時低頭誦經史，忽然欠伸屋打頭"（《戲子由》），在打趣中寫出蘇轍的窮而好學；他用"罵題格"："人生識字憂患始，粗識姓名可以休"（《石蒼舒醉墨堂》），"人皆養子望聰明，我被聰明誤一生，惟願孩兒愚且魯，無灾無難到公卿"（《洗兒》），在"罵題"中表現出對世事不滿；甚至在題畫詩裏還以江山打諢："舟中賈客莫漫狂，小姑前年嫁彭郎"（《李思訓畫長江絶島圖》）。在輕松揶揄、詼諧嘲戲中表現出優越的慧性，讓人得到一種超功利的精神享受。

蘇軾善于發議論，葉適稱贊他的古文爲"古今議論之杰"（羅大經《鶴林玉露》乙編卷三引），而蘇軾的詩歌同樣善于發議論，他在詩歌方面的議論，也可以稱爲"古今議論之杰"。一般認爲，詩歌以"不涉理路、不落言筌"（《滄浪詩話》）爲上乘，一涉理路，便落唇吻，便成死句，但蘇軾却可以做到"直涉理路，而有揮灑自如之妙，遂不以理路病之"（紀昀評點《蘇文忠公詩集》卷七），比如蘇軾的《和子由記園中草木》其三，"純乎正面説理，而不入膚廓，以仍是詩人意境，非道學意境也。理喻之米，詩則釀之而爲酒，道學之文，則炊之而爲飯"（同上卷五）。蘇軾這種説理方式近乎禪宗"直指人心，見性成佛"。此外，蘇軾從禪宗偈頌、公案的機鋒中，領悟到句不停機、八面翻滚、口舌伶俐，領悟到極具流動性、隨機性的説理方式，所謂"機鋒不可觸，千偈如翻水"（蘇軾《金山妙高臺》），"掣電機鋒不可擬"（《次韵王定國南遷回見寄》）（詳參周裕鍇《文字禪與宋代詩學》）；從道家尤其是莊子那裏學到了駁辯無礙、縱横捭闔、

連篇比喻、睿智聰明的思辨手段，因此“横説竪説，了無剩語”（《冷齋夜話》卷十七），以至于“事理之障，障他不得”（可真《紫柏尊者全集》卷十五《跋蘇長公集》）。宋調的一大特色是以議論爲詩，但因其“道理往往粗淺，議論往往陳舊”（《宋詩選注》）而爲人詬病，蘇軾在以議論爲詩方面，無疑爲宋調樹立了一個良好的形象。

蘇軾詩歌擅長比喻。韓駒云：“子瞻作詩，長于譬喻。如《和子由》詩云：‘人生到處知何似？應似飛鴻踏雪泥。泥上偶然留指爪，鴻飛那復計東西’；《守歲》詩云：‘欲知垂盡歲，有似赴壑蛇。修鱗半已没，去意誰能遮。况欲繫其尾，雖勤知奈何’；《畫水官》詩云：‘高人豈學畫，用筆乃其天。譬如善游人，一一能操船’；《龍眼》詩云：‘龍眼與荔枝，異出同父祖。端如柑與橘，未一相可不’；皆累數句也。如一聯，即‘少年辛苦真食蓼，老境清閑如啖蔗’；如一句，即‘雪裏鐵菱如鐵甲’之類；不可勝紀。”（《詩人玉屑》卷十七《陵陽室中語》）無論是用數句、一聯，還是一句作比喻，蘇軾的比喻確切而又新穎奇特，令人耳目一新，這類比喻，在蘇軾詩集中的確“不可勝紀”。不僅如此，蘇軾的連篇博喻也讓後世人嘆服不已，他的《百步洪》用七種喻體描述洪水奔流之凶猛迅疾，《石鼓歌》用六種喻體形容“時得一二遺八九”的狀況，《讀孟郊詩》用四種喻體表達“佳處時一遭”的感受（詳參錢鍾書《宋詩選注》），這些形象的比喻，使不易感知的事物能够感知，充分滿足人們的審美需求。“比喻是天才的標識”（亞里士多德《詩學》），一個善于比喻的詩人是天才的詩人，蘇軾的比喻、博喻展露了他的才華，也爲宋調增添了光彩。

紀昀在評點《蘇文忠公詩集》時，對蘇軾詩歌獨特的構思深爲嘆服，他用善于“擊虚”、“蹈虚”或“搗虚”來説明蘇軾的構思奥秘，并且常常在評點具體詩篇時，隨時指出其不同尋常的構思方法。如説《八陣磧》、《登州海市》是解以不解，避實擊虚；《杜沂游武昌以酴醾花菩薩泉見餉》是無中生有，幻語生波；《贈杜介》等是隨文虚構，憑空布局；《次韵米芾二王書跋尾》等是先盤遠勢，對面生情；《李氏園》等是化有作無，以反爲正等等(詳參項楚《讀紀評蘇詩》)。這些評點確實把蘇軾構思特點分析得昭晰無疑。蘇軾在構思方面常常出人意表，變化莫測，其思路之開闊，想象力之豐富，真可謂思接千載之下，視通萬里之外，這使他的詩歌能够出奇制勝，新穎異常，在傳統詩歌構思日益定型、陳腐的情况下，顯出勃勃生機。

蘇軾在以俗爲雅、擴大詩歌語言詞彙方面也有很大貢獻。“世間故實小説，有可以入詩者，有不可以入詩者，惟東坡全不揀擇，入手便用。如街談巷説、鄙俚之言，一經坡手，似神仙點瓦礫爲黄金，自有妙處。”（《風月堂詩話》卷上）譬如“但尋牛矢覓歸路，家在牛欄西復西”（《被酒獨行遍至……》)；“故應好語如爬癢，有味難名衹自知”（《次韵答劉景文左藏》)；“今日江頭風色惡，炮車雲起風欲作”（《六月七日泊金陵阻風……》)；“風來震澤帆初飽，雨入松江水漸肥”（《次韵沈長官三首》）等。這些不經揀擇的語言，使詩歌充滿新意，對傳統詩歌穩定的語彙系統也是一個衝擊，客觀上促進了詩歌語言的平民化，使詩歌從典雅莊重的聖殿走向民間。另外，蘇軾能够“點瓦礫爲黄金”，使俗事、俗物、俗語言，經過他的運用而産生不俗的效果，而有雅的韵味，關鍵在于他的胸次清曠，胸襟不俗，這一點正如禪宗

大德接引後生子弟時，使用的方式粗野，語言粗俗，但仍能起到引凡入聖的效果一樣，蘇軾以其脱俗的精神點化熔鑄了"街談巷説"，達到了"神清骨冷無由俗"（《書林逋詩後》）的"高風絶塵"的審美境界。

蘇軾的詩歌，還有許多宋代詩人以及後代詩人難以望其項背的成就、特色，這裏不一一列舉。我們通過人們對蘇軾詩歌特色的總結、描述，真正能够體會到蘇軾的詩歌確實可以稱作"成一代之大觀"，可以稱作宋調的審美範型。

第四節　"蘇門"與東坡體的影響

劉克莊云："元祐後，詩人迭起，一種則波瀾富而句律疏，一種則鍛煉精而性情遠，要之不出蘇、黄二體而已。"（《後村詩話》前集卷二）這段話概括了蘇軾、黄庭堅在北宋後期的影響，以及二人在詩風上影響的不同效果。吴炯云："師坡者萃于浙右，師谷者萃于江右。以余觀之，是雲門盛于吴，臨濟盛于楚。雲門老婆心切，接人易與，人人自得，以爲得法，而于衆中求脚跟點地者，百無一二焉；臨濟棒喝分明，勘辯極峻，雖得法者少，往往嶄然見頭角。"（《五總誌》）這段話則用確切的比喻，説明了爲什麼蘇軾門庭若市却未形成東坡派，而黄庭堅却成爲聲勢浩大的江西詩派的開創人的主要原因。"東坡體"豪放天成，筆力縱横，異彩紛呈，因此難乎爲繼，而且蘇軾雖然後學弟子從者如雲，但蘇軾却從不"使人同己"，而提倡創作上的因人而異、自由發展，這使"東坡體"没能形成東坡派。然而東坡體的影響廣泛深遠，開後學"波瀾富而句律疏"之風氣。

"'蘇門'是以交往爲聯結紐帶的鬆散的文人群體。他經歷了先有個別交游到元祐更化時期聚集于蘇軾門下的自然發展過程，形成以蘇軾爲核心，'四學士'、'六君子'爲骨幹的不同層次的人才結構網絡（如胡應麟《詩藪·雜編》卷五列從蘇軾游者二十三人），對北宋文學的發展起過重要的作用。"（王水照師《論"蘇門"的詞評和詞作》）"蘇門"之盛超過了不少文人群體，但是在詩歌創作上受蘇軾影響和能够得蘇軾真傳的詩人并不多。即以"六君子"論，黄庭堅（1045～1105）、陳師道（1053～1102）是江西詩派的開創人，秦觀（1049～1100）以詞名，李廌（1059～1109）不以詩名，衹有張耒（1054～1114）、晁補之（1053～1110）受蘇軾影響稍大，但其成就難與蘇軾相提并論。

張耒在創作理論上繼承蘇軾，他提出"文章之于人，有滿心而發，肆口而成，不待思慮而工，不待雕琢而麗者，皆天理之自然，而性情之至道也"（《張右史文集》卷五一《賀方回樂府序》），將蘇軾"信手拈得俱天成"的理論向更自由處發展。張耒認爲"近世所當學者，惟東坡"（《童蒙詩訓》引），因此他在詩歌創作上有力摹蘇軾的痕迹。"東坡云：'今日江頭天色惡，炮車雲起風欲作。'文潛有云：'喜逢山色開眉黛，愁對江雲起炮車。'"（《王直方詩話》）"東坡云：'飛蚊繞鬢鳴'……文潛詩亦云：'飛蚊繞枕細而清。'"（《艇齋詩話》）都從字句、句意上模仿蘇軾。張耒《田家詞》還將蘇軾《泗州僧伽寺塔》中的一句詩意加以鋪寫，可見其對蘇軾的心追手摹。但是張耒主要學習的是蘇軾自由揮灑的創作方式，以及平易自然的風格。晁補之評張耒："君詩容易不着意，忽似春風開百花"（《鷄肋集·題文潛詩册後》）；吕本中云："文潛詩自然奇逸，非他人可及"（《童蒙詩

訓》)；楊萬里也說："晚愛肥仙詩自然，何曾綉繪更雕鎸"（《誠齋集》卷四十《讀張文潛詩》)。張耒的詩歌如《勞歌》、《有感》、《春日書事》、《夏日三首》、《海州道中二首》等都平易舒坦，自然舒徐，與黃陳詩風决不相同。由于張耒過分强調自然天成，追求"肆口而成"，而忽略了蘇軾詩歌"不逾矩"、"豪放本精微"的特點，因此他的詩歌往往流于草率，不少詩"一筆寫去，重意重字皆不問"（《朱子語類》卷一百四)，缺少精益求精的藝術精神。清人認爲"東坡祇用長慶體，格必不高，而自以真骨面目與天下相見，……此豈樂天平叙淺易可及"(《昭昧詹言》卷十二)，"東坡天才有不可思議處，其七律祇用夢得香山格調，其妙出豈劉白所能望哉"！（《唐宋詩舉要》卷六姚範語）張耒缺少蘇軾那種"不可思議"的"天才"，又缺少其"精微"的工夫，但也學長慶體，學白居易，結果不像蘇軾，却接近唐音，如後人所述："張文潛自然有唐風，別成一家"（方回《桐江續集》卷三十二《送羅壽可詩序》)；"蘇門諸子中，張文潛七律最格寬語秀，有唐人風"（《談藝録》)。張耒在北宋後期頗有影響，"二蘇及黃晁諸人相繼殄没，惟耒尚存，士人就學者衆，分日載酒肴事之，其名益盛"（《宋詩鈔·宛丘詩鈔》)，對傳播蘇學有很大作用。

晁補之與張耒常常被并稱爲晁、張，在蘇門中他們有較多的相似之處，他們在當時都擅長樂府："本朝樂府，當以張文潛爲第一。文潛樂府，刻意文昌，往往過之"(周紫芝《竹坡詩話》)；"余觀《鷄肋集》，惟古樂府是其所長，辭格俊逸可喜"(《苕溪漁隱叢話》前集卷五十一)。而且共同學習蘇軾天機自然的創作方式，張耒《晁無咎墓誌銘》稱贊晁補之"凌麗奇卓，出于天然"，這一點與黃陳殊調。晁補之比較注意學習蘇軾俊邁的氣勢，詩歌

較有風骨，而且效仿李白，這一點與張耒不大相同。他的七古，在俊逸方面比較接近蘇軾："顧無咎七言佳處，頗得文忠之逸。"（王士禛《古詩選·七言凡例》）《四庫全書總目》卷一五四《鷄肋集》提要云："諸體詩俱風骨高騫，一往俊邁，并駕于張、秦之間，亦未知孰爲先後。"

黄庭堅、陳師道開創了江西詩派，但作爲"元祐體"的代表人物，他們的不少作風與蘇軾有共同之處，尤其是在元祐前後，他們在創作主張、創作題材内容以及技巧法度等"精微"方面，有趨同現象，然而在風格上却大不相同。

秦觀的詩，在張耒、晁補之看來"似小詞"（《王直方詩話》）；王安石評之曰"清新婉麗，與鮑謝似之"（《回子瞻簡》）；敖陶孫稱其"如時女游春，終傷婉約"（《詩評》）；元好問則更直截了當地說"始知渠是女郎詩"（《論詩絶句三十首》）。因此秦觀的詩被看作是與蘇軾的"丈夫詩"（《艾軒集》卷五《讀韓柳蘇黄集》）完全相反的風格類型，没有相同之處。但事實上，秦觀有不少模仿蘇軾的地方，秦觀早年曾經"作坡筆語題壁于一山中寺，東坡果不能辨，大驚"（《冷齋夜話》卷一），這當然是偶一爲之，但是可以看出秦觀對蘇軾作風非常瞭解。秦觀受蘇軾的影響主要在晚年，秦觀"過嶺後詩，嚴重高古，自成一家，與舊作不同"（吕本中《童蒙詩訓》），之所以能變"清新婉麗"爲"嚴重高古"，主要是因爲個人遭遇，但也有蘇軾的一點影響，例如秦觀過嶺後所作的《雷州詩八首》，"後人誤編之東坡集中，不能辨别"（《四庫全書總目》卷一五四《淮海集》），這八首詩與早年刻意模仿自然有本質區别，但却能與蘇軾近似，可以説是蘇軾影響的潛移默化。秦觀的個性、天賦與蘇軾有很大區别，但他的詩

歌常模仿蘇軾："東坡作《藏春塢》詩，有云'年抛造化甄陶外，春在先生杖屨中'，而秦少游作《俞充哀詞》乃云'風生使者旌旄上，春在將軍俎豆中'。余以爲依仿太甚。"（《王直方詩話》）除字句、句法模仿之外，秦觀也效仿蘇軾的"豪放"，他的《秋日絶句》"連卷雌蟲拄西樓，逐雨追晴意未休。安得萬妝相向舞，酒酣聊把作纏頭"，嚴有翼認爲與蘇軾的《觀崔白驟雨圖》風格一樣，"亦豪而工矣"。（《藝苑雌黄》）秦觀的古體詩尤其是與蘇軾唱和的古體詩，力摹蘇軾縱橫流利、奔放勁健的風格，與其近體的細膩纖巧大不相同，但是因爲秦觀不以古體見長，因而未受到重視。儘管黄庭堅、陳師道、秦觀都屬于蘇門，而且不同程度受蘇軾影響，但他們與蘇軾的主體風格却不相同。

除"六君子"外，蘇軾門庭廣大，受東坡體影響的還有不少詩人。首先是蘇轍（1039～1112），儘管蘇轍與蘇軾的個性、風格很不相同，"長公波濤萬頃海，少公峭拔千尋麓"（張耒《贈李德載》），但蘇轍聲稱"（東坡）撫我則兄，誨我則師"（《東坡先生墓誌銘》），尤其在詩歌上，蘇轍常常學蘇軾的詩意、用典、字句句法，例如他的《秀州僧本瑩净明堂》有一聯"故山別後成新歲，歸夢春來繞舊房"，明顯套用蘇軾的《和子由澠池懷舊》中"老僧已死成新塔，壞壁無由見舊題"，這類例子不勝枚舉。翁方綱云："漁洋云：'文定視文忠，邾莒矣。'然實亦自在流出，無一毫掩飾，雖局面略小，然勝于子美多矣，亦且大于聖俞也。"（《石洲詩話》卷三）其"自在流出"的一面，也與蘇軾相近。

李格非（生卒年不詳）被稱爲蘇門後四學士之一（韓淲《澗泉日記》卷上），劉克莊云："詩文四十五卷，文高雅條鬯有義味，在晁秦之上；詩稍不逮。……《挽魯直》五言八句，首云

‘魯直今已矣，平生作小詩’，下六句亦無褒詞。文叔與蘇門諸人尤厚，其殁也文潛誌其墓。獨于山谷在日，以詩往還，而些詞如此，良不可曉。”（《後村詩話》續集卷三）李格非對黄庭堅“無褒詞”，是因爲他不喜歡黄庭堅的詩風，他認爲黄詩及其影響下的江西詩派“腐熟竊襲”、“死聲活氣”（劉壎《隱居通議》卷六《本之詩》引）。可以説他是最早反對江西詩派的詩人，他的詩歌創作受蘇軾影響。郭祥正（生卒年不詳）詩歌“豪邁縱横，頗有不肯局縮溝猶之態”（朱珪《青山集序》），他像晁補之一樣推崇李白，得蘇軾之一體。黄庭堅《和答子瞻和子由常父懷館中故事》云“二蘇上連璧，三孔立分鼎”，其中三孔指孔文仲（1038～1088）、孔武仲（1041？～1097）、孔平仲（生卒不詳）三兄弟，三孔“俱才氣雄闊，詩文并擅，有清江三孔集行世，文仲與東坡最善，其詩得東坡桀驁之氣”（梁崑《宋詩派别論·東坡派》）。張舜民（1034？～1100）與蘇軾友善，詩歌與張耒一樣有學習白居易的痕迹。毛滂（生卒年不詳）“其詩風發泉涌之致，頗爲豪放不羈”（《四庫全書總目》卷一五五《東堂集》），也是蘇軾的同調。此外，周紫芝（1082～？）、唐庚（1070～1120）、蘇軾之子蘇過，以及北宋、南宋之交的孫覿（1081～1169）、葉夢得（1077～1148）等人都不受江西詩派影響，而傾向于學蘇軾。尤其是葉夢得，王士禛云：“石林，晁氏之甥，及與無咎、張文潛游，爲詩文，筆力雄厚，猶有蘇門遺風，非南渡以下諸人可望。”（《居易録》）南渡前後，江西詩派盛行，不沾染江西詩派風氣的詩人，差不多都可以歸之于蘇軾的範圍，“東坡體”的影響可謂鉅大。

第五章　江西詩派：宋調的典型

黄庭堅元祐二年的一首詩題爲《子瞻詩句妙一世，乃云效庭堅體，蓋退之戲效孟郊樊宗師之比，以文滑稽耳。恐後生不解，故次韵道之。子瞻送孟容詩云："我家峨眉陰，與子同一邦。"即此韵》，從這個詩題中看，"庭堅體"至少在元祐二年已經形成了。陳師道云："僕于詩初無詩法，然少好之，老而不厭，數以千計。及一見黄豫章，盡焚其稿而學焉。"（《答秦觀書》）陳師道于元豐末、元祐初年見黄庭堅，也可以證明"庭堅體"在元豐、元祐間逐漸顯露出其獨特的風格。隨後，"庭堅體"從者如雲，到吕本中崇寧初年（一説大觀政和年間）作《江西詩社宗派圖》，被列入宗派圖的詩人，包括陳師道多達二十五人，而且這二十五人還没有完全囊括受"庭堅體"影響的詩人。可見二十多年間，江西詩派已經形成壯大，其勢力已經超出"蘇門"了。北宋末南宋初，詩壇更是江西詩派的天下，江西詩派的影響一直持續到宋末，成爲宋詩的最大最有影響的流派。

作爲共同創造元祐體的"蘇、黄、陳諸公"，黄庭堅、陳師道與蘇軾有不少相同之處，尤其是在元豐、元祐年間，從新變派開始到熙寧年間詩歌中顯示出的普遍而强烈的政治社會憂患意識

大大减弱，而關心士人精神安頓、關注士人心態及生活的理性思考、人文氣息則普遍加强，蘇、黄、陳的詩歌都表現出超凡脱俗的士人精神和胸襟，都以士人的日常生活和文化品味爲主要内容，表現出淡泊名利、執着人生的情懷，表現士人的生活情趣；而且，新變派直到熙寧年間質樸而粗糙的詩風逐漸引退，而代之以詩歌的技巧化、精緻化，蘇、黄、陳詩歌在元豐、元祐間及其以後的詩歌都有趨向“精微”的特色；此外，蘇、黄、陳共同追求“高風絶塵”的詩歌理想境界，追求“有超世之韵”（蘇軾《薦毛滂狀》），追求“無一點俗氣”（黄庭堅《書東坡字後》），在美學追求上一致；他們以才學爲詩，他們以詩交際，以詩游戲，以詩競技，表現出很多的趨同現象（詳參周裕鍇《元祐詩風的趨同性及文化意義》）。然而黄、陳却與蘇軾表現出不同的作風、風格，别立宗派。

吕本中在《江西詩社宗派圖》序中云：“歌詩至于豫章，始大出而力振之，後學者同作并和，盡發千古之秘，無餘藴矣。録其名字，曰江西宗派，其原流皆出豫章也”（趙彦衛《云麓漫鈔》卷十四引）。吕本中衹説江西詩派源出黄庭堅，到了劉克莊，則進一步指出：“豫章稍後出，會萃百家句律之長，窮極歷代體制之變，搜獵奇書，穿穴異聞，作爲古律，自成一家，雖隻字半句不輕出，遂爲本朝詩家宗祖。”（《後村先生大全集》卷九十五《江西詩派·黄山谷》）黄庭堅和江西詩派從此以後一直被視爲典型的宋調。

儘管蘇軾的詩歌已經是完全的宋調，但是後人談及唐宋詩的區别時，基本上是以江西詩派爲宋詩的代表，其中的原因，宋人也多少指明了一些，如劉克莊之所以説黄庭堅爲“本朝詩家宗

祖”，而以歐陽修、蘇軾爲“大家數”，他的主要原因是“然二公（歐、蘇）亦各極其天才筆力之至而已，非必鍛煉勤苦而成也”（同上）；嚴羽認爲蘇、黄共同“始出己意以爲詩”，但“山谷用工，尤爲深刻，其後法席盛行海内，稱爲江西宗派”（《滄浪詩話》)。“鍛煉勤苦”、“用工尤爲深刻”，的確是黄庭堅與蘇軾區别最大的一個方面，也是黄庭堅及其江西詩派成爲宋調的典型的主要原因，因爲蘇軾的“豪放天成”確與唐音（主要指盛唐）的渾然天成有相似之處，而“鍛煉勤苦”却與之相反。另外，今人繆鉞《論宋詩》明確指出“宋詩之有蘇黄，猶唐詩之有李杜。元祐以後，詩人叠起，不出蘇、黄二家。而黄之畦徑風格，尤爲顯異，最足以表宋詩之特色，盡宋詩之變態”。黄庭堅的詩法風格與唐音的差異，比起“東坡體”來，更爲明顯。

黄庭堅認爲“蜂房各自開户牖，蟻穴或夢封王侯”、“黄流不解涴明月，碧樹爲我生凉秋”（詳見《王直方詩話》)；“人得交游是風月，天開畫圖即江山”（詳見《石林詩話》)；“世上豈無千里馬，人中難得九方皋”（詳見《潜夫詩話》)；“石吾甚愛之，勿使牛礪角，牛礪角尚可，牛鬬殘我竹”（詳見《童蒙詩訓》)；這些詩句是他最滿意的“句法”，代表了他的成就。吕本中認爲“‘夏扇日在摇，行樂亦云聊’，此魯直句法也”（《童蒙詩訓》)。楊萬里則認爲：“‘風光錯綜天經緯，草木文章帝杼機’；又‘澗松無心古鬚鬣，天球不琢中粹温’；又‘兒呼不蘇驢失脚，猶恐醒來有新作’；此山谷詩體也。”（《誠齋詩話》）這些詩句代表了江西詩派各個階段詩人對“庭堅體”的認識。

第一節　江西詩派正體的創立

黄庭堅從嘉祐六年開始創作，直到崇寧四年去世，四十餘年的詩歌創作歷程，幾乎與蘇軾同步，他的詩歌從受蘇軾賞識，到與蘇軾并稱蘇、黄，其間有不少原因，但最重要的是他創立了“庭堅體”。雖説“庭堅體”在元祐二年纔有定稱，但是黄庭堅熙寧、元豐間已經漸露本色，元豐元年，黄庭堅向蘇軾呈詩二首，蘇軾稱贊他“古風二首，托物引類，真得古詩人之風”（《答黄魯直書一首》），説明他在古風上已經有些成就，他在元豐年間有幾首古風如《贛上食蓮有感》、《送王郎》都有“庭堅體”的一些特色，譬如後一首中的起首八句用鮑照《擬行路難》的句式，算得上“得古詩人之風”，而接着兩句“江山千里俱頭白，骨肉十年終眼青”從杜甫的“别來頭并白，相對眼終青”點化而出，却顯示出遒勁峭拔之態，露出本色。這首詩還有“炒沙作糜終不飽，鏤冰文章費工巧，要須心地收汗馬，孔孟行世日杲杲”幾句，也同様露出“狂奴故態”（陳衍《宋詩精華録》卷二）。

最見“庭堅體”特色的還是七律，黄庭堅在熙寧、元豐間所作的不少七律如《次韵裴仲謀同年》、《弈棋二首呈任公漸》、《郭明甫作西齋于潁尾請予賦詩二首》、《過平輿懷李子先時在并州》、《次韵蓋郎中率郭郎中休官二首》、《池口風雨留三日》、《題落星寺》、《次元明韵寄子由》、《登快閣》、《寄黄幾復》等等，已經具有“庭堅體”的種種特色。例如《次韵裴仲謀同年》中“舞陽去葉纔百里，賤子與公俱少年”，用普通名詞對專有名詞（地名），羅大經稱之爲“詩家活法”（《鶴林玉露》乙編卷四），兩句之間，

意思較遠，而且“于當下平字處以仄字易之，欲其氣挺然不群”（《苕溪漁隱叢話》前集卷四十七引《禁臠》），聲響拗折，屬于“拗體”；這首詩的頸聯“白髮齊生如有種，青山好去坐無錢”，暗用、活用典故，巧妙生新，意義上則比較深折，“絶好頓挫”（《唐宋詩舉要》引吴汝綸語）。《弈棋二首呈任公漸》中頷聯的比喻，以及“湘東一目誠堪死”用的曲喻，都給人以深刻印象；《過平輿懷李子先時在并州》中的“世上豈無千里馬，人中難得九方皋”一聯，以“千里馬”對“九方皋”，這一“假對”，“尤爲工緻”（《觀林詩話》），而且意在言外；《池口風雨留三日》中用“舂鋤”代白鷺，而“我適臨淵不羡魚”則翻“臨淵羡魚”之成案，整首詩意脱弃凡近，“别有風味，一洗腥腴”（《昭昧詹言》）；《題落星寺》其三更以拗律著稱，“于音節尤别創一種兀傲奇崛之響，其神氣即隨此以見”（《昭昧詹言》卷十）；尤其是《登快閣》“起四句且叙且寫，一往浩然。五六句對意流行。收尤豪放，此所謂寓單行之氣于排偶之中者。姚先生云‘能移太白歌行于律詩’”（《昭昧詹言》卷二十），這首詩“名重天下，前後和者無慮數百篇，罕有杰出者”（韋居安《梅澗詩話》）；《寄黄幾復》中的頷聯，在當時就被張耒稱贊爲“真奇語”（《王直方詩話》），後來人們更以這一句能够“化臭腐爲神奇”（《宋詩精華録》卷二）而稱頌不已，整個詩則將“山谷兀傲縱横，一氣涌現”（《昭昧詹言》卷二十）。

從對黄庭堅熙寧、元豐詩歌的分析來看，黄庭堅的詩法以及風格已經逐漸形成，到了元祐及其以後，這些詩法已經總結成法度理論以指導後學，而黄庭堅的風格更加明顯突出，成爲江西詩派頂禮膜拜的楷模。黄庭堅元祐及其以後，七古如《送范德孺知

慶州》，“三段井然，而换韵之法，前偏後伍，伍承彌縫，節奏章法，天然合筭，非經營可到”（翁方綱《七言詩歌行鈔》），整首詩力盤硬語，雄深雅健；《次韵子瞻武昌西山》、《次韵子瞻題郭熙畫秋山》、《次韵子瞻以紅帶寄眉山王宣義》這些七古，在與蘇軾的次韵酬唱中，顯示出“庭堅體”特有的勁健深折；崇寧年間的《次韵文潛》、《書摩崖碑後》更是黄庭堅晚年鼎力之作，已經達到爐火純青的境界，尤其是後一首，“山谷浯溪碑詩有史法，古今詩人不至此也。張文潛浯溪詩止是事，……張詩比山谷，真小巫見大巫也”（《艇齋詩話》），不僅爲江西詩派“派家”稱道，即便反對黄庭堅的張戒，也指出：“張文潛與魯直同作中興碑詩，然其工拙不可同年而語。魯直自以爲入子美之室，若中興碑詩，則真可謂入子美之室矣。”（《歲寒堂詩話》）紀昀評黄庭堅七古：“離奇孤矯，骨瘦而韵遠，格高而力壯。”（《書山谷集後》）五古如《子瞻詩句妙一世乃云效庭堅體……》次險韵而因難見巧，整首詩新穎清奇，尤其是最後的打諢出場，幽默詼諧，出人意料。七律如《雙井茶送子瞻》、《和答子瞻》、《省中烹茶懷子瞻用前韵》、《以雙井茶送孔常父》、《常父答詩覆次韵戲答》五首皆用“書”、“珠”、“如”、“湖”爲韵脚，以“茶”爲内容，突出體現元祐詩歌以瑣細事物而逞才學的游戲競技特點；《戲呈孔毅父》頷聯那種新異的比喻，以及“校書著作頻詔除，猶能上車問何如”巧妙的用典，開江西詩派無數法門；紹聖年間的《和答元明黔南贈别》“一、二、三、四、七、八句皆直陳，五、六句則比興，安插其間，調劑襯映”，是善于“行布”、“布置”的典型範例（錢鍾書《談藝録》）；還有《題胡逸老致虚庵》、《新喻道中寄元明用觴字韵》等詩清空如話，却能使人滌腸换骨。晚年有些詩

似古似律，如元符元年的《次韵黄斌老所畫横竹》瘦勁挺拔，建中靖國元年《王充道送水仙花五十枝欣然會心爲之作詠》頸聯爲植物叙彝倫，以物爲人，而尾聯“斷句則旁入他意，最爲警策”(《步里客談》)，極有特色。元祐以後的詩歌逐漸達到“不煩繩削而自合”，達到“簡易而大巧出焉，平淡而山高水深”（《與王觀復書》)。

從黄庭堅的創作經歷大致可以看出，黄庭堅創作伊始，就力矯凡熟，有意驅除陳腐卑近。他的創新意識表現在他的創作上，他在熙寧、元豐時期的詩作，就有不同唐音、不同歐梅蘇王、不同凡響的風格和技法，而且隨着創作的日漸成熟，他的“隨人作計終後人，自成一家始逼真”（《以右軍書數種贈丘十四》）的思想更爲强烈。

方東樹對黄庭堅力求創新及其創新成就有很好的總結：“涪翁以驚（一義）創（一義）爲奇，意（一事）格（一事）境（一事）句（一事）選字（一事）隸事（一事）音節（一事）着意與人遠，此即格守韓公‘去陳言’、‘詞必已出’之教也。故不惟凡（一醜）近（一醜）淺（一醜）俗（一醜）氣骨輕浮（一醜）不涉毫端筆下，凡前人勝境，世所程序效慕者，尤不許一毫近之，所以避陳言、羞雷同也。……杜、韓後，真用功深造，而自成一家，遂開古今一大法門，亦百世之師也。”（《昭昧詹言》卷十）

陳師道云：“及一見黄豫章，盡焚其稿而學焉。豫章以謂，譬之弈焉，弟子高師一着，僅能及之，争先則後矣。僕之詩，豫章之詩（一作誨）也。”(《答秦觀書》）陳師道也有强烈的創新意識，但是一直苦于無“詩法”，他從黄庭堅的詩歌裏窺見了他個人的審美理想，所以一見傾心，以黄庭堅爲師。而事實上，陳師

道元豐後期所作的詩歌已經頗有個性特色，例如元豐六年《妾薄命二首》，元豐七年《送内》、《別三子》、《送外舅郭大夫概西川提刑》，都已經具有“五古劖刻堅苦，出入于郊島之間，意所孤詣，殆不可攀”（紀昀《陳後山詩鈔序》）的特點。元祐元年陳師道的《南豐先生挽詞二首》、《除夜對酒贈少章》、《陳留市隱者》都極受人稱道，尤其是《除夜對酒贈少章》中“髮短愁催白，顔衰借酒紅”一聯“大爲諸公所稱賞”（《王直方詩話》）；《陳留市隱者》中“閉門十日雨，吟（一作凍）作饑鳶聲”，“大爲山谷所愛，山谷後亦擬作”（《王直方詩話》）；元祐二年陳師道作《丞相温公挽詞三首》，黄庭堅稱贊其中“時方隨日化，身已要人扶”一聯，説當時詩人“無出陳師道無己”（《冷齋夜話》卷二）。從這些詩例中看，陳師道詩歌由“語簡而意盡”（任淵《後山詩注》）、“語簡而意博”（《瀛奎律髓》卷四七）、“語短而意長”（《隱居通議》卷六）而形成的簡古樸拙、枯淡生澀的特色已經顯露出來，可以説“後山體”（《滄浪詩話》）差不多與“庭堅體”同時在元祐初年形成。元祐初及其後，陳師道學習黄庭堅的詩法，尤其在七古和七律上受其影響，其七律如《九日寄秦覯》、《次韵李節推九日登南山》、《別黄徐州》、《次韵夏日》、《春懷示鄰里》等都與黄庭堅的七律有近似之處，但是其五律仍保留本色，而且以五律見長，方回《瀛奎律髓》認爲陳師道的五律最有特色。

與黄庭堅詩歌相比，陳師道的詩歌語言更加簡潔，感情更加沉摯，所謂真情刻露見骨，有其鮮明的個性特徵，并非“豫章之詩”，宋人對這一點頗有評述，如“後山雖曰見豫章之詩，盡弃其學而學焉，然其造詣平淡，真趣自然，實豫章之所缺也”（陳

振孫《直齋書録解題》卷十七）；“（陳）爲詩宗黄庭堅，然平淡雅奥，自成一家”（《東都事略》卷一一六《文苑傳》）。“後山體”與“庭堅體”并不相同，不僅如此，當時人對黄陳詩歌哪個更勝一籌有争議，陳師道曾云“談者謂僕詩過于豫章”（《答秦觀書》），“人言我語勝黄語”（《韵語陽秋》卷二引）。而稍後，人們還對列陳師道入江西詩派有所不滿，如“議者謂陳無己爲詩高古，使不死，未必甘爲宗派”（《清波雜誌》卷十一）；“後山集中似江西者極少，至于五言八句，則不特不似山谷，亦非山谷之所能及”（陳模《懷古録》卷上）。陳師道《答秦觀書》對“後山體”和“庭堅體”的差異作了説明：“豫章之學博矣，而得法于杜少陵，真學少陵而不爲者也，故其詩近之，而其進則未已也。故僕常謂豫章之詩如其人，近不可親，遠不可疏，非其好莫聞其聲；而僕負戴道上，人易得之，故談者謂僕詩過于豫章。”《贈魯直》云“君如雙井茶，衆口願其嘗。顧我如麥飯，尤足填飢腸。陳詩傳筆意，願立弟子行”，更用茶、飯作比喻以説明二人的區别。對于“庭堅體”、“後山體”的優劣勝負，後人多有比較，有些比較能説明二體各自特色，如“後山雅健强似山谷，然氣力不似山谷較大，但却無山谷許多輕浮底意思。然若論叙事，又却不及山谷。山谷善叙事情，叙得盡，後山叙得較有疏處”（《朱子語類》卷一百四十）。陳師道學黄庭堅而能自成一家，這是他與其他江西詩派詩人不同之處，而且他的五律及他的風格對江西詩派其他詩人也有影響，因此可以説，“後山體”和“庭堅體”一樣代表了江西詩派的正體。

儘管陳師道的詩歌有自己的特色，但是他確實與黄庭堅有不少相似之處，有人説“細味句律，謂後山學山谷，其實學老杜而

與之俱化也”（《瀛奎律髓》卷一）；有人説陳師道能够得“庭堅體”精神和其主要特色：“陳後山雖僅得其（黄）清煉沉健、洗剥渺寂之一體，而終勝冶態、凡響、近境者也。”（《昭昧詹言》卷十）黄庭堅和陳師道的詩歌在不少方面比較一致，例如，他們都學習杜甫，尤其是“杜律之韌瘦者”（《談藝録》172 頁），都能够學得杜甫“細筋健骨，瘦硬通神”（同上）的一面，因此他們的詩歌以骨力取勝，以筋骨見長。新變派以及王安石、蘇軾都以氣勢或氣格見長，而黄陳將氣格、氣勢蟠曲爲骨力、筋骨，使他們的詩歌老健瘦勁，所謂“入思深，造語奇崛，筆勢健，足以藥熟滑，山谷之所長也”（《昭昧詹言》卷十二），“後山詩，瘦鐵曲蟠，海底珊瑚枝，不足以喻其深勁”（《瀛奎律髓》卷二十六）。黄、陳首先以這種充滿韌性和力度的風格，顯示出其特色，以至于後人云“江西詩派江西人，從來少肉多骨筋”（趙翼《甌北詩鈔》七言古卷四《廬山紀游》）。其次，黄陳的詩歌都洗練樸淡，或者説洗剥枯淡，他們都不用華麗辭藻，不用豐腴的意象，不寫圓熟的意境，一切柔媚、綺靡、凡近、淺直、熟爛、粗鄙、雕飾都被視爲“俗”，而一毫也不能涉于筆下，“刻意鑱削，脱盡甜熟之氣”（紀昀《瀛奎律髓刊誤》卷六），正如方回所云“讀後山詩，若以色見，以聲音求，是行邪道，不見如來。全是骨，全是味，不可與拈花簇葉者相較量也”（《瀛奎律髓》卷十六）。黄、陳的詩歌達到了“皮毛剥落盡，惟有真實在”的境地，這使他們的詩歌與唐音的興象華妙决然不同，“能于詩家因襲語漱滌務盡，以歸獨得，乃如潦水盡而寒潭清矣”（劉熙載《藝概》卷二《詩概》），但有時洗剥太過，顯得枯槁寡淡。黄、陳的又一共性是深折。這是爲了增加詩歌容量，也是爲了詩意求新，他們用很多技

法以達到句意深折，譬如“山谷之妙，起無端，接無端，大筆如椽，轉折如龍虎，掃弃一切，獨提精要之語，每每承接處，中亘萬里，不相連屬，非尋常意計所及”（《昭昧詹言》卷二十）。這種方式陳師道詩歌也常用，如他的《妾薄命》、《送蘇公知杭州》都有“此句與上句若不相屬，而意在言外”（任淵《後山詩注》）的現象，所謂“雖尋丈之間，固自有萬里山河之勢”（《隱居通議》卷八），黄陳的詩歌因此而顯得深遠曲折或者説深折透闢，但是同時又有些隱晦生澀，“山谷詩妙脱蹊徑，言謀鬼神，無一點塵俗氣，一似參曹洞下禪，尚墮在玄妙窟裏”（《西清詩話》），“讀後山詩，大似參曹洞禪，不犯正位，切忌死語，非冥搜旁引，莫窺其用意處”（任淵《後山詩注目録序》）。

黄陳相似的不僅是這三點，但是黄、陳共同的這三方面，爲江西詩派創立了模範的風格，人們也把這幾點當作江西詩派的風格，當作典型宋調的風格。

除了創立老健瘦勁、洗剥枯淡、深折透闢這種特異的風格外，黄、陳尤其是黄庭堅爲後學如何創造這種風格，如何創新，總結出經驗并形成法則，用這些具體的法則接引後學，而更多的詩人從黄庭堅、陳師道的詩歌裏揣摩總結了不少法則，使黄、陳的詩法盛行不衰。黄庭堅對當時詩壇有比較清醒的認識：“二十年來學士大夫，有功于翰墨者不少，求其卓然名家者則未多，蓋欲求其故，病在速成耳。”（《答秦少章書》）有鑒于此，黄庭堅不僅自己“鍛煉勤苦”、“用工尤爲深刻”，而且反復强調應當閲讀前人典籍，以提高詩人的思想修養和文學修養：“詩正欲如此作。其未止者，探經術未深，讀老杜、李白、韓退之詩不熟耳”（《與徐師川書》）；“詩文皆好，但少古人繩墨耳。更可熟讀司馬子長、

韓退之文章”（《答洪駒父書》）；“而有左氏、莊周、董仲舒、司馬遷、相如、劉向、揚雄、韓愈、柳宗元，及今世歐陽修、曾鞏、蘇軾、秦觀之作，篇章具在，法度粲然，可講而學也”（《楊子建通神論序》）；“須要向唐律中作活計，乃可言詩”（《名賢詩話》引黄語）。這些是“遍參”説的濫觴。黄庭堅指出典籍不僅有古人的“繩墨”、“法度”，而且是詩人語彙的源泉：“老杜作詩，退之作文，無一字無來處，蓋後人讀書少，故謂韓杜自作此語耳。”（《答洪駒父書》）

對于“繩墨”、“法度”，黄庭堅認爲應當遵循，但不可墨守，而且更提倡在“古法”的基礎上創立“新法”：“士大夫多譏東坡用筆不合古法。彼蓋不知古法從何出耳。杜周云‘三尺法安出哉？前王所是以爲律，後王所是以爲令’。予嘗以此論書，而東坡絶倒也。”（《跋東坡水陸贊》）黄庭堅不止是用杜周的話“論書”，他從這句話裏領悟了創立新法的精神：衹要符合藝術規律，前人可以立“律”，後人也可以創“令”，“令”若可用，就可以變成“律”。他還提出“領略古法生新奇”（《次韵子瞻觀韓幹畫馬因論伯時畫天馬》）。“領略古法生新奇”具體體現在黄庭堅章法、句法以及用典、修辭、聲律、命意各個層面上，并由他總結爲“令”，進而變成江西詩派的“律”——詩法。譬如“凡作一文，皆須有宗有趣，終始關鍵，有開有合”（《答洪駒父書》）；“每作一篇，先立大意，長篇須曲折三致意，乃成章耳”（《王直方詩話》引黄語）；“作詩正如作雜劇，初時布置，臨了須打諢，方是出場”（同上）。除了這些章法命意結構上的法度外，黄庭堅有一系列“詩法”，如“古之爲文章者，真能陶冶萬物，雖取古人之陳言入于翰墨，如靈丹一粒，點鐵成金也”（《答洪駒父

書》)；“以故爲新，以俗爲雅，百戰百勝，如孫、吴之兵；棘端可以破鏃，如甘蠅飛衛之射；此詩人之奇也”（《再次韵楊明叔序》)；“寧律不諧，而不使句弱；用字不工，不使語俗”（《題意可詩後》)；“拾遺句中有眼，彭澤意在無弦”（《贈高子勉四首》)；“安排一字有神”（《荆南簽判向和卿用予六言見惠次韵奉酬四首》)；“置一字如關門之鍵”（《跋高子勉詩》）等等。無論是自我總結，無論是指導後學，還是後學從黄詩歌中的領悟，黄庭堅的詩法受到廣泛的接受和普遍的實踐，直接導致了江西詩派的産生。江西詩派是創作理論和創作實踐結合最緊密的詩歌流派。

第二節　正體的恪守和變化

“山谷……至中年以後，句律超妙入神，于詩人有開闢之功。”（《王直方詩話》）自元祐初“庭堅體”形成，“後山體”也自成特色開始，效仿、學習黄、陳的詩人蜂擁而至，《江西詩社宗派圖》基本上描述了北宋後期江西詩派的大致情況，臚列出學習黄、陳的主要代表詩人。除了圖中所列的二十多位詩人外，當時還有不少詩人受黄庭堅、陳師道影響，如惠洪（1071～1129)、江端友（? ～1130)、吴則禮（生卒年不詳)、劉跂（? ～1117)、沈遼（1032～1085)、張擴（約 1122 年前後在世)、王直方（1069～1109)、范温、曾季貍、洪羽、秦觀、王觀復、晁元忠、蘇庠、孫克、何静翁等人，反映出元祐以後學黄、陳的盛況。這些詩人受黄、陳影響程度有深有淺，時間有長有短，其中受正體影響較深、時間較長，較恪守正體成規的詩人，當以三洪（生卒年不詳)、李彭（生卒年不詳)、高荷（生卒年不詳）等人爲代

表，他們親承黄庭堅教誨，力學黄庭堅的句律詩風。

“豫章諸洪，作詩有外家法律。”（《觀林詩話》）洪朋、洪芻、洪炎是黄庭堅的外甥，黄庭堅不僅親自指導他們的詩歌創作，而且對他們大力揄揚，黄庭堅稱贊洪朋：“筆力可抗鼎。”（《書舊詩與洪龜父跋其後》）洪朋也被後人認爲“且居三洪上矣”。（《四庫全書總目》卷一五五《洪龜父集》）洪朋的詩句“一朝厭蝸角，萬里騎鵬背”，頗爲黄庭堅“嘆賞”，王直方也稱其“最爲妙絶”（《王直方詩話》）。謝逸《溪堂集》卷二有《寄洪龜父戲效其體》：“磅礴萬物表，動植見吞吐。曜靈旋磨蟻，四氣遽如許。咄咄千載事，俯仰變今古。”極力模仿洪朋健舉勁拔的詩風。我們由此可以看出“洪龜父體”的特點。洪朋《游烏遮塔示徐師川》等詩有黄庭堅七律的風味。他的《寫韵亭》，吕本中認爲“作詩至此，殆無遺恨矣”（《紫微詩話》）。洪朋主要學習“庭堅體”的格力和筋骨，詩風比較峭健。

黄庭堅的“無一字無來處”、“點鐵成金”都是給洪芻的信中提出的，因此洪芻可謂親得“外家”秘傳。李彭《日涉園集》卷三《題洪駒父徐師川詩後》云“洪語自奇險，餘子傷剽賊。大似樊紹述，文字各識職”，并以洪芻之“奇險”與“徐（俯）詩致平淡”對舉，可知洪芻的詩風。李彭還在《日涉園集》卷八《用師川題駒父詩卷後韵》中云“誰謂涪翁呼不起，細看宅相力能追”，認爲洪芻可以追踪黄庭堅。洪芻的“奇險”得自黄庭堅的新奇，他還學習黄庭堅的拗體，他的《題雲居寺》顯然模仿黄庭堅的《題落星寺》。周紫芝云：“大洪（當作二洪）昔時詩用意精深，頗加雕繪之功，蓋酷似其舅。此（《老圃集》）其所載，意其多晚年之作，與昔所見殊不類。”（《太倉稊米集》卷六十七《書

老圃集後》）可知洪芻晚年詩風也有些變化。

洪炎“自少迄老，栖栖湖海間”（《西渡集》附闕名《詩存》），不像洪朋、洪芻那樣聲名遠振，但作詩也“酷似其舅”（《四庫全書總目》卷一五六《西渡集》），而且一生也没有擺脱“庭堅體”的影響。在南渡後，江西詩派詩風大體求變的趨勢下，他的《山中聞杜鵑》仍是翻案出新，聲律平中帶拗；《次韵公實雷雨一首》奇峭雅健，以格力見勝。王士禎認爲“其（洪炎）詩局促，去豫章甚遠”（《帶經堂詩話》卷六）。當然，洪炎的成就遠遜其舅。李彭雖然與蘇軾、張耒有詩文唱和，但他受黄庭堅、陳師道影響更深，吕本中説他“富贍宏博，非後生容易可到”（《紫微詩話》），劉克莊也説他“頗博覽强記”（《後村先生大全集》卷九五《江西詩派》），可見他具有“無一字無來處”所需要的學問。“其詩具有軌度，……然邊幅未宏，而錘煉精研，時多警策，頗見磨淬之功。”（同上）與三洪主要學習黄、陳的健勁、奇險、拗峭不同，李彭主要學習黄、陳守法度，顯學力，錘煉磨淬。因爲過于恪守法度，他的詩歌顯得平庸拘謹，缺少黄陳的新奇。没有收入宗派圖的吴則禮、張擴，與李彭比較近似。

崇寧元年，高荷“以五言律三十韵贄見山谷，中有曰‘點檢金閨彦，凄凉玉筍班’，山谷賞之，遂知名”（《瀛奎律髓》卷四二）。黄庭堅稱贊“高子勉作唐律五言數十韵，用事妥帖，置字有力”（《跋歐陽元老詩》），“高子勉作詩以杜子美爲標準，用一事如軍中之令，置一字如關門之鍵”（《跋高子勉詩》）。高荷“親見山谷，經指授，記覽多。如《麥城》詩押險韵，略無窘態。集中健語層出”（劉克莊《江西詩派》）。高荷的五言詩最接近黄、陳。

江西詩派的詩人多從黄庭堅的詩法入手，進而學黄、陳的詩風，而黄、陳的深折、勁健、瘦硬，本身就有深折過之則晦澀，勁健過之則粗硬，而且“庭堅體”的新奇過之則險怪，“後山體”的樸拙過之則枯澀，後學在學習過程中往往將其劣處暴露無遺。元符三年，黄庭堅指出後學王觀復作詩“語生硬不諧律吕”、“好作奇語”、“雕琢功多”（《與王觀復書》），這顯然是學黄、陳詩法詩風而不至所致，洪炎的“局促”、李彭的“平庸拘謹”、高荷的“怪麗之甚”（《苕谿漁隱叢話》卷五二《雪浪齋日記》），都已經顯示出江西詩派的弊端。

《江西詩社宗派圖》中的不少詩人在受正體的影響之餘，或者能保持一點個人的本色，或者有意求變化。例如汪革（1071～1110）、謝逸（？～1113）、謝邁（？～1115）、饒節（1065～1129）、晁冲之（生卒年不詳）等人。“臨川耆舊，汪（革）、謝（逸）、饒（節），皆出滎陽公之門。”（《吕東萊文集》卷六《書伯祖紫微翁贈清谿先生字後》）滎陽公吕希哲是吕本中的祖父，其學出二程，吕本中因此與汪革、謝逸、饒節關係親近，而且同受理學影響。謝逸認識到“老杜有自然不做底語到極至處，有雕琢語到極至處”（《童蒙詩訓》引），因此他在學習杜甫時，學其“雕琢語”，也學其“自然不做底語”，譬如他的《與老仲元詩》“老鳳垂頭噤不語，枯木查牙噪春鳥”一聯，就頗見雕琢之功，瘦硬生新；《寄隱居士》拗峭簡潔；《聞徐師川自京師歸豫章》屬于吴體，頗近黄、陳，因此《漫叟詩話》稱他“學古高潔，文詞鍛煉”。但是另一方面，謝逸的一些詩又“句意清快”（《庚溪詩話》卷下），有些詩甚至“置于文潛、補之集中，東坡不能辨”（《石門文字禪》卷二七《跋謝無逸詩》），甚至“輕快有餘，而欠

工緻”（劉克莊《江西詩派》），有矯枉過正之嫌。《四庫全書總目》卷一五五《溪堂集》云“（其詩）雖稍近寒瘦，然風格雋拔，時露清新”，對謝逸學黃、陳而有變的詩風描述最爲確切。其弟謝邁與其相近。謝邁“古詩學杜而力弱，……律詩拗勁處不減涪翁，七言較勝五言”（查慎行《得樹樓雜鈔》卷五），但是也不全學黃、陳，“幼槃詩，居仁稱其似宣城，非也。在江西派中亦清逸可喜，然涪翁沉雄豪健之氣，則去之遠也。《顏魯公祠堂》、《十八學士圖》諸長歌頗佳。格詩如‘尋山紅葉半旬雨，過我黄花三徑秋’，‘授莎蕉葉展新緑，從臾榴花開晚紅’……甚有風致，非蘇黄門庭中人，不能道也”（《帶經堂詩話》卷六）。其“清逸”與其兄之輕快有相同之處。

與二謝一樣，饒節、汪革等人也在江西詩派正體的勁健瘦硬中，摻雜了一些清逸輕快的風格。饒節早年受黃、陳影響極深，“作詩有句法，苦學副其才情”（《許彦周詩話》），“飽于學，優于才，工于搜抉”（《倚松老人詩集》卷末附録正受語）。饒節的《次韵吕居仁》的頷聯和頸聯，方回認爲得老杜句法，“決不肯拈花貼葉，如界畫畫，如甃砌墻也”（《瀛奎律髓匯評》卷四十七），紀昀則强調此聯“可謂之山谷句法，不可謂之老杜句法”。（同上）那種枯淡瘦勁，如黃、陳。吕本中稱饒節作詩“雖非琢肝腎，終自費調護”（《東萊先生集》卷一《寄璧上人》），可見饒節用功勤苦。但饒節的有些詩“蕭散”、“高妙”（《紫微詩話》），如他的一些七絶，《偶成》、《眠石》、《晚起》等。這可能與饒節先儒後釋有關，饒節在“道”上用力很深，他曾批評汪革《寄謝逸詩》云“公詩日進，而道日遠矣”（《紫微詩話》），并勸吕本中“專意學道”（同上），他本人也“用功在彼而不在此”（同上），

因此，他後來出家爲僧，“專意學道”，“詩多禪語，非淺嘗者比”（《宋詩精華録》卷三），這使他的詩歌向蕭散高妙處發展，甚至一些詩“輕快似謝無逸，亦欠工”（劉克莊《江西詩派》）。吕本中常以饒謝并稱：“德操才高，而無逸學博，二人所爲詩文，一時所重，不能優劣也”（《東萊吕紫微師友雜誌》）；“謝無逸富贍，饒德操蕭散”（《紫微詩話》）。

汪革詩不及饒、謝，但詩風與之相近。與饒謝等人往來密切的夏倪（？～1127），吕本中稱其詩有“活法”，甚至超越了“活法”，達到了“所謂無意于文之文，而非有意于文之文也”（《夏均父集序》）。夏倪并未達到“無意于文”的創作境地，但是他在一定程度上改變了“有意于文”的作法，與饒謝都有向輕快清逸發展的傾向。劉克莊稱夏倪“集中如擬陶韋五言，亹亹逼真；律詩用事琢句，超出繩墨，言近旨遠，可以諷詠”（《江西詩派》）。可知夏倪學習陶、韋的風格，似乎受蘇軾影響。汪、謝、夏均在南渡前去世，饒節也在南渡後不久去世，他們的詩風都在北宋末年就發生了一些變化，而且變化的趨勢也比較一致。

除饒謝等人外，晁冲之詩風也有所變化。晁冲之“少穎悟絶人，其爲詩文，悉有法度”（《東萊吕紫微師友雜誌》），他年少時即“從陳無己學”（《風月堂詩話》卷上），受陳師道影響最深，尤其是五言最近“後山體”，如五律《僧舍小山三首》，用典生僻，意象幽冷，語意深折，生硬拙澀，有“後山體”風味。晁冲之的《感梅憶王立之》“纔學後山，便有老杜遺風”（《瀛奎律髓匯評》卷二十方回語），“似平易而極深穩，斯爲老筆”（同上紀昀語）。他的《同魯山韓丞觀女靈廟前險石》“思深力厚”（范大士《歷代詩發》卷二五）。但是晁冲之并不拘泥于“後山體”。

"無己建中靖國間到京師，見叔用詩，曰：'子詩造此地，必須得一悟門。'叔用初不言，無己再三詰之，叔用云：'别無所得，頃因看韓退之雜文，自有入處。'無己首允之曰：'東坡言杜甫似司馬遷，世人多不解，子可與論此矣。'"（《風月堂詩話》卷上）陳師道堅持本色說，他曾說"少陵不合以文章似詩樣吟，退之不合以詩句似做文樣做"（《五總誌》引），《後山詩話》也有很多近似的言論。晁冲之早年作詩遵循師法而不敢變化，"邊幅究不能闊大"（《石洲詩話》卷四），至建中靖國時，則因看韓愈"雜文"而悟入，擺脱師法約束，詩境大開，其七言歌行《廷珪墨》"脱去世俗畦畛"（《紫微詩話》），《夷門行贈秦夷仲》雄勁頓挫。劉克莊云："余讀叔用詩，見其意度沉闊，氣力寬餘，一洗詩人窮餓酸辛之態。其律詩云'不擬伊優陪殿下，相隨于蔿過樓前'，亂離後追叙承平事，未有悲哀警策過于此句者。……他作皆激烈慷慨，南渡後放翁可繼之。"（《江西詩派》）其南渡後的詩風可以追溯到建中靖國時的變化。

與饒謝等人趨于輕快清逸不同，晁冲之的詩風趨于氣勢雄渾，這些都是對江西詩派正體的一種改變。饒節、謝逸、夏倪等人的趨向，影響或啓發了吕本中，使吕本中産生了"活法"說，并開啓了吕本中、曾幾、楊萬里一路的詩風；而晁冲之的變化則與陳與義的變化一致，成爲陸游詩風的先導。江西詩派實際上在北宋末期已經開始改變詩風，但其改變的形態還不是特别明顯，還没有形成獨立于正體以外的詩法和詩風。

第三節　江西詩派的變調理論

南渡前後，江西詩派詩風風行天下，而同時，江西詩派内部也開始發生較大變化，韓駒（？～1135）、徐俯（？～1140）、吕本中（1084～1145）、曾幾（1084～1166）、陳與義（1090～1139）等人，幾乎不約而同地開始從不同方面尋求新變，他們不僅有變化的理論，而且有變化的實績，江西詩派進入新的發展階段。

吕本中首先提出"活法"，以改變黄、陳詩法的日益定型化。吕本中的活法，是在與《江西詩社宗派圖》中大多數詩人交往酬唱和論詩中形成的。"潘邠老言：'七言第五字要響，……五言第三字要響，……所謂響者，致力處也。'予竊以爲字字當活，活則字字自響。"（《童蒙詩訓》）潘大臨（？～1106）的"響"字説，承黄庭堅"句中有眼"而來，他則從"響"中悟出"活"，這個"活"字就是"活法"的"活"。潘大臨崇寧五年去世，吕本中受其啓發當在此年以前。吕本中云"大觀後，予至京師，始與（晁冲之）游，相與如兄弟也"（《東萊吕紫微師友雜誌》），他與晁冲之曾戲言論詩："叔用嘗戲謂余曰：'我詩非不如子，我作得子詩，祇是差熟耳。'余戲答云：'祇熟便是精妙處。'叔用大笑以爲然。"（《紫微詩話》）晁冲之儘管建中靖國間詩風有所改變，但其早年刻意學"後山體"而産生的生硬生澀一直没有改變，吕本中從其戲言中悟出"祇熟便是精妙處"，説明他已經由江西詩派正體的"生"向"熟"處發展了。"熟"也是"活法"的重要内涵之一。吕本中云："崇寧初，予家宿州，汪信民爲州

教授，……三人（汪革、黎確、饒節）者，嘗與予及亡弟揆中會課，每旬作雜文一篇、四六表一篇、古律詩一篇，旬中會課，不如期者罰錢二百。”（《東萊吕紫微師友雜誌》）汪革、饒節向輕快蕭散處發展的詩風直接影響了吕本中，或許他們在會課時共同發展這種詩風，而吕本中比他們都更自覺地認識到發展這種詩風的意義。

吕本中大觀三年云“胸中塵埃去，漸喜詩語活。……初如彈丸轉，忽若秋兔脱”（《外弟趙才仲數以書來論詩因作此詩》），其“活法”的内容已經比較完整表達出來。政和四年又云“筆頭傳活法，胸次即圓成”（《别後寄舍弟三十韵》），再次重申“活法”的悟入之旨。不僅如此，“政和初，無逸至京師有試，……語外弟趙才仲云：‘以居仁詩似老杜、山谷，非也。杜詩自是杜詩，黄詩自是黄詩，居仁詩自是居仁詩。’”（《東萊吕紫微師友雜誌》）説明政和初年吕本中的詩風已經有很大改變，已經形成自己的特色。政和五年去世的謝邁，生前有《讀吕居仁詩》：“自言得活法，尚恐宣城未。……淺詩如蜜甜，中邊本無二。好詩初無奇，把玩久彌麗。有如庵摩勒，苦盡得甘味。”（《謝幼槃文集》卷一）對吕本中的“活法”及“活法”詩都作出評價。南渡後，吕本中更加有意識地宣傳、實踐他的活法理論。他指出“近世江西之學者，雖左規右矩，不遺餘力，而往往不知出此，故百尺竿頭，不能更進一步，亦失山谷之旨也”（《與曾吉甫論詩第二帖》），“近世人學老杜多矣，左規右矩，不能稍出新意，終成屋下架屋，無所取長。獨魯直下語，未嘗似前人而卒與之合，此爲善學”（《童蒙詩訓》）。吕本中認識到江西詩派後學墨守正體的弊端，更重要的是他發現了黄庭堅的創新精神，而且他繼承了黄庭堅的這種精

神，將其發揚光大。紹興三年，吕本中對他早已形成的活法説作了總結："學詩當識活法。所謂活法者，規矩備具而能出于規矩之外；變化不測，而亦不背于規矩也。是道也，蓋有定法而無定法，無定法而有定法，知是者，則可與語活法矣。謝元暉有言'好詩流轉圓美如彈丸'，此真活法也。近世惟豫章黄公，首變前作之弊，而後學者知所趨向，畢精盡知，庶幾至于變化不測。"（劉克莊《江西詩派》引吕本中《夏均父集序》）在這段話裏，吕本中爲"活法"下了確切定義，又講了掌握"活法"的前提以及活法的特徵，更重要的是説明了掌握"活法"後能産生的風格效果是"流轉圓美"，這是與黄陳老健瘦勁不同的風格類型，却是江西詩派後學追求的目標。儘管吕本中的最高目標是"無意于文"，但是他的理論中最切實可行的則是"活法"。"活法"是針對江西詩派後學學黄、陳正體詩法不知變化而來的，所以吕本中特别强調"變化"的重要，他的"活法"就是爲黄陳以來逐漸凝定的"定法"、"死法"注入活力，"活"就是"變化"。蘇軾云："法不患不立，患不活。"（《東坡誌林》）吕本中的"活法"并没有超出這個範圍。吕本中常以"變化"衡量和期許詩人，如"東坡長句，波瀾浩大，變化不測"（《童蒙詩訓》）；"文潛詩，自然奇逸，非他人可及，……雖是天資，亦學可及。學者若能常玩味此等語，自然有變化處也"（同上）；"陳無己力盡規摹，已少變化"（同上）。吕本中從蘇軾、張耒的詩，看到了陳師道以及江西後學缺少的"變化"。由于吕本中祇是强調在黄陳法度之内的變化，因此其活法祇是"死蛇解弄活潑潑"，并没有超越黄、陳而獨立，這是吕本中等人仍屬于江西詩派的重要原因，但是他們畢竟是變化了的江西詩派，是江西詩派的變調。

曾幾與吕本中同年出生，他不僅是吕本中“活法”説的積極支持者和實踐者，而且還是活法説的傳播者。曾幾云：“居仁説活法，大意欲人悟。常言古作者，一一從此路。豈惟如是説，實亦造佳處。其圓如金彈，所向若脱兔。風吹春空云，頃刻多態度。鏘然奏琴筑，間以八珍具。人誰無口耳，寧不起欣慕。”（《讀吕居仁舊詩有懷其人作詩寄之》）曾幾把“活法”説直接傳授給陸游以及南宋初的其他詩人。陸游云：“（曾幾）初與端明殿學士徐俯、中書舍人韓駒、吕本中游。諸公繼没，公巋然獨存，道學既爲儒者宗，而詩益高，遂擅天下。”（《曾文清公墓誌銘》）

徐俯幾乎與吕本中同時或更早求新變，周煇從徐俯“序《修水集》造車合轍之語”中，看到徐俯對黄庭堅的不滿“舊矣”（《清波雜誌》）。徐俯雖然是黄庭堅的外甥，親受黄庭堅的指導和褒揚，但他在黄庭堅生前，就對黄庭堅表示不滿，他曾當面對黄庭堅所説的“作詩不須多”表示不滿，并提出：“詩豈論多少？衹要道盡眼前景致耳。”（詳見《童蒙詩訓》）後來他對“道盡眼前景致”一語還加以引申闡發。大觀四年到政和二年，徐俯與吕本中、洪芻、洪炎、汪藻（1079～1154）等人常常在豫章聚會論詩作詩，汪藻在一次聚會中，“問師川曰：‘作詩法門當如何入？’師川答曰：‘即此席間杯拌果蔬，使令人至目力所及，皆詩也，但以意剪裁之，馳驟約束，觸類而長，皆當如人意，切不可閉門合目，作鎸空妄實之想也。’”（曾敏行《獨醒雜誌》卷四）曾季貍也説“（徐俯）論作詩喜對景能賦，必有是景，然後有是句。若無是景而作，即謂之脱空詩，不足貴也”（《艇齋詩話》）。由此可知，“道盡眼前景致”是徐俯的一貫主張。“對景能賦”、“道盡眼前景致”可能就是徐俯的“中的”説，“中的”恐怕就是語言

表達現實而能“皆當如人意”的意思。汪藻“自受教後，準此程度，一字亦道不成”（曾敏行《獨醒雜誌》卷四），反映出當時詩壇因受黄陳影響，不以生活爲創作源泉，祇從典籍中尋求靈感，祇注意技巧法度而產生的“脱空”、“鐫空妄實”這種十分嚴重的現象。徐俯實際上是希望扭轉這種局面，使生活“景致”成爲創作的重心，而不要專注于技巧法度本身。徐俯的理論顯然比吕本中激進，他把“景致”放在第一位，而吕本中的“活法”仍以“法”爲第一位，活法不過是在法度之内求活罷了，徐俯却要讓技巧法度爲“景致”服務，甚至抛開技法不言，而祇談“對景能賦”，這是對黄、陳的徹底反叛。這正是徐俯不願入《江西詩社宗派圖》的主要原因。徐俯的“對景能賦”、“道盡眼前景致”，到了楊萬里經過個人創作的艱難蜕變之後，纔得以實現。

韓駒受江西詩派影響程度較淺，他是蘇轍門人，蘇轍云“我讀君詩笑無語，恍然重見儲光羲”（《欒城集》後集卷四《題韓駒秀才詩卷一絶》），可見韓駒早年詩風。但韓駒還是受了黄、陳的影響，他的七律早年即學黄、陳。然而韓駒對黄庭堅及其詩法頗有異議，“師川云：作詩要當無首無尾，山谷亦云。子蒼不然此説”（《藏海詩話》）；“子蒼云：絶句如小家詩，句中着大家事不得。若山谷《蟹》詩用虎争皮及支解字，此家事大，不當入詩中”（同上）。不僅如此，韓駒還提出新的作詩方法：“大概作詩，要從首至尾，語脉連屬，如有理詞狀。古詩云：‘唤婢打鴉兒，莫教枝上啼。啼時驚妾夢，不得到遼西。’”（《詩人玉屑》卷五引《室中語》）不僅“從首至尾”針對“無首無尾”，而且“語脉連屬”也是針對黄陳爲求深折的語脉斷裂、語境跳躍而發。因爲韓駒早年不僅學蘇軾、蘇轍，而且學黄、陳，這種遍學諸家的經

歷，使他産生了“遍參”説：“學詩當如初學禪，未悟且遍參諸方。一朝悟罷正法眼，信手拈出皆成章。”（《陵陽先生詩·贈趙伯魚》）這是他創作經驗的理論總結。韓駒的“遍參”，與吕本中接近。吕本中云：“遍考精取，悉爲吾用”（《與曾吉甫論詩第一帖》）。“學者若能遍考前作，自然度越流輩”（《童蒙詩訓》）；“要之，此事須令有所悟入，則自然度越諸子，悟入之理正在工夫勤惰間耳”（《與曾吉甫論詩第一帖》）。這些可作韓駒“遍參”説的注脚。韓駒的“遍參”在當時影響頗大，曾季貍云“子蒼論詩説飽參”，“予嘗用子蒼之言，遍觀古人作詩”（《艇齋詩話》）；曾幾云“聞道少林新得髓，離言語處許參不”？（《撫州呈韓子蒼待制》）曾幾還將韓駒的“遍參”和吕本中的“活法”結合起來，提出“學詩如參禪，慎勿參死句”的“活參”説。

吕本中的“活法”、徐俯的“中的”、韓駒的“遍參”，雖然側重點不同，但是其改變江西詩派正體的目標一致，而且都希望江西詩派後學領悟真諦，有所創新。《艇齋詩話》云：“後山論詩説换骨，東湖論詩説中的，東萊論詩説活法，子蒼論詩説飽參，入處雖不同，然其實皆一關捩，要知非悟入不可。”

與《江西詩社宗派圖》中的衆多詩人以及吕本中、曾幾等人相比，陳與義似乎一直游離于江西詩派以外，儘管嚴羽説“簡齋體”“亦江西之派而小異”（《滄浪詩話》），方回又將陳與義列爲江西詩派“一祖三宗”之一宗，但不少人對陳與義是否可以列入江西詩派表示異議。這主要因爲陳與義早年與《江西詩社宗派圖》中的詩人交往不很密切，另外，則是因爲他南渡後的愛國詩篇不僅多而且自成風格，這種風格與江西詩派大多數詩人詩風不同。然而陳與義早年確實學江西詩派正體，他偏重于學習陳師

道。他認爲宋詩“不可不讀者陳無己也”（詳見徐度《却掃編》卷中），他還說“秦少游詩如刻就楮葉，陳無己詩如養成内丹”，又曰：“凡詩人，古有柳子厚，今有陳無己而已。”（詳見《泊宅編》卷九）可見他對陳師道的推崇。陳與義論詩很有見地，他認爲蘇軾、黄庭堅“同出老杜，自成一家”（《簡齋詩外集》卷首引陳語），并提出：“要必識蘇黄之所不爲，然後可以涉老杜之涯。”（同上）他的蘇黄同源論與吕本中的蘇黄補充論相似，吕本中云：“《楚辭》、杜、黄，固法度所在，……如東坡、太白詩，雖規摹廣大，學者難依，然讀之使人敢道，澡雪滯思，無窮苦艱難之狀，亦一助也”（《與曾吉甫論詩第一帖》）；“讀《莊子》令人意思大，敢作；讀《左傳》便使人入法度，不敢容易，此二書不可偏廢也。近世讀東坡魯直詩亦類此”（《童蒙詩訓》）。但是陳與義不像吕本中那樣站在江西詩派立場上，以蘇補黄，而是想超越“學蘇者乃指黄爲强，而附黄者亦謂蘇爲肆”（《簡齋詩外集》卷首引陳語）這種狀况，而直接上溯杜甫，進而登堂入室。他的眼界比吕本中開闊，因此“乃知公所學如此，故能獨步一代”（同上）。

韓駒、徐俯、吕本中、曾幾、陳與義的這些觀點，代表了南渡前後江西詩派詩人對詩壇的清醒認識，他們繼承黄陳不肯“隨人作計”的創新精神而尋求新變，并爲修正江西詩派弊端提出了方法。

第四節 江西詩派的變調

南渡前後，江西詩派的追隨者或因爲時代變遷，或因爲詩歌

發展大勢，詩風都有所改變。韓駒、徐俯、吕本中、曾幾、陳與義是其代表，他們與黄庭堅、陳師道一樣，不僅有創作的理論，而且更重要的是有實踐其理論的創作，或者説有可供他們總結經驗的創作。

吕本中的“活法”使他的詩歌“在江西派中最爲流動而不滯”(《瀛奎律髓》卷一七)、“脱灑圓活”(同上卷四七)，譬如他的《柳州開元寺夏雨》、《春晚郊居》、《連州陽山歸路》、《春日即事二首》，與其早年嘔心瀝血所作的“風聲入樹翻歸鳥，月影浮江倒客帆”(詳見《艇齋詩話》)，風格大不相同，而是如他活法所説的“流轉圓美”。陳岩肖稱贊吕本中學而能變：“吕居仁作《江西詩社宗派圖》，以山谷爲祖，宜其規行矩步，必踵其迹。今觀東萊詩，多深厚平夷，時出雄渾，不見斧鑿痕。社中如謝無逸之徒亦然。正如魯國南子，善學柳下惠者也。”(《庚溪詩話》卷下) 南宋一些詩人認爲吕本中繼承了黄庭堅的衣鉢，使江西詩派發揚光大：“詩家初祖杜少陵，涪翁再續江西燈。陳潘徐洪不可作，閫奥晚許東萊登”(《章泉稿》卷一《書紫微集後》)；“少陵衣鉢在涪翁，傳述東萊得正宗”(《淳熙稿》卷二十《寄劉凝遠巒四首》)。但是多數人認爲，吕本中的創作成就不及理論成就，人們批評他的詩“淺直”(紀昀《瀛奎律髓刊誤》卷十六)、“比興頗淺”(同上)；“吕居仁詩亦清致，惜多輕率，如《柳州開元寺夏雨》……，《西歸舟中懷通泰諸君》……，不無秀句，卒付頹然；韵度雖饒，終有緩骨孱筋之根，亦大似其國事也。此種皆韓子蒼流弊”(賀裳《載酒園詩話》卷五)。與江西詩派正體相比，吕本中的確“淺直”、“緩骨孱筋”，但這并非吕本中一個人的缺點，亦非衹是“韓子蒼流弊”，而是江西詩派變調詩人共同的流

弊。

徐俯比吕本中遠爲過激的理論導致了他更爲極端的詩風。宋高宗云:“本中詩極佳，不減徐俯少時所作。俯晚年學李白，稍放肆也。”（趙鼎《建炎筆録》卷下引）吕本中的流動圓活纔及徐俯“少時所作”，可知徐俯早年詩歌已經放鬆，晚年詩歌則非常“放肆”了。周紫芝爲徐俯抱不平云:“近時士大夫論徐師川詩甚不公，以謂稍稍放倒，而不知師川暮年得句，多出自然也。”（《書老圃集後》）當時人多數認爲徐俯晚年詩歌“放倒”、“放肆”，説明徐俯離江西詩派正體更遠了。方回批評徐俯的詩“不律不精，可厭也”（《瀛奎律髓》卷十六）、“詩律疏闊”（同上卷二九），可知徐俯晚年不僅不遵循黄陳法度，而且連基本的詩律都拋弃了。黄庭堅稱贊徐俯早年詩“筆力絶不類年少書生”（《題所書詩卷後與徐師川》）。崇寧元年，黄庭堅云:“自東坡、秦少游、陳履常之死，常恐斯文之將墜，不意復得吾甥，真頽波之砥柱也。”（《與徐師川書》）竟以徐俯爲蘇、秦、陳之後斯文“頽波之砥柱”，期許甚高。但徐俯“恃才傲世，不肯居人下”（《揮塵録》卷七），常常放言狂妄，不僅不敬黄庭堅，而且認爲不應當衹學習蘇、黄、杜甫，而要上溯六朝。他説:“涪翁之妙天下，君其問諸水濱”（《清波雜誌》卷五）;“近世人學詩，至于蘇黄，又其上有及于老杜者，至六朝詩人，皆無人窺見。若學詩而不知有《選》詩，是大車無輗，小車無軏”（《艇齋詩話》）。方回認爲他“其説甚傲，其詩頗拙”（《瀛奎律髓》卷二十）。徐俯晚年詩歌擺脱江西詩派的刻意求工，而向“平易自然”（《獨醒雜誌》卷十）處發展，但是比吕本中、韓駒等人都要草率油滑。

韓駒政和間所作的詩《題王内翰家李伯時畫太一姑射圖》，

“盛傳一世”（晁公武《郡齋讀書誌》卷十九）；宣和初，他的《臣桌以御畫鵲示臣某謹再拜稽首賦詩》被認爲是“不動斧斤，有太平無事之象”（周紫芝《書陵陽集後》）。周紫芝云：“大抵子蒼之詩極似張文潛，淡泊而有思致，奇麗而不雕刻，未可以一言盡也。”（同上）韓駒南渡前所作的《夜泊寧陵》，大爲吕本中稱賞，“人有問詩法于吕居仁，居仁令參子蒼此詩以爲法”（《詩人玉屑》卷六引《小園解後録》）。在吕本中看來，這首詩達到了“活法”所追求的審美理想。可見韓駒在北宋末年詩風已經趨變。韓駒一些詩歌受黄陳影響明顯，他的《和李上舍冬日書事》骨骼瘦勁，工于刻畫，頗有江西詩派正體風味，其中“倦鵲繞枝翻凍影，飛鴻摩月墮孤音”一聯，“純是筋骨。然皆語盡意中，唐人不肯爲者”（《養一齋詩話》卷五），是典型的宋調。賀裳稱道此詩：“前半寫景，後半言懷，詞氣似隨句而降，漸就衰颯，然恬讓之態可掬。”（《載酒園詩話》卷五）韓駒“飽參”之後，詩風改變，但不像徐俯那樣“放肆”、“放倒”、“疏闊”，仍能保持江西詩派正體嚴謹鍛煉的傳統，他晚年寓居臨川時，“周表卿時爲宜黄丞，歲滿，公以詩送之云：‘往時束帶侍明光，曾看揮毫對御床。衹道驊騮已騰踏，不知雕鶚尚摧威。官居四合峰巒緑，驛路千林橘柚黄。莫戀鄉關留不去，漢廷今重甲科郎。’其後改‘峰巒緑’爲‘峰巒雨’，‘橘柚黄’爲‘橘柚霜’，改‘莫戀鄉關留不去’作‘莫爲艱難歸故里’，益見其工。……乃知韓詩不苟如此”（《能改齋漫録》卷十一《記詩》）。陸游親見韓駒詩稿“反復塗乙，又歷疏語所從來，其嚴如此”（《渭南文集》卷二七《跋陵陽先生詩草》）。因此劉克莊云：“（韓駒）有磨淬剪裁之功，終身改竄不已，……故所作少而善”（《江西詩派》）。韓駒在南渡後

聲名益高，王十朋認爲韓駒"非坡非谷自一家"(《陳郎中公説贈韓子蒼集》)；曾幾云："一時翰墨頗横流，誰以斯文坐鎮浮"(《茶山集》卷五《撫州呈韓子蒼待制》)；汪藻則直以韓駒"爲詩文一代之統盟"(《浮溪集》卷二二《知撫州回韓駒待制啓》)。在《江西詩社宗派圖》所列的詩人中，韓駒的成就在陳師道下，而在其他人之上。

曾幾在南渡前詩名不顯，主要學習江西詩派正體，"茶山曾公學山谷詩，有'案上黄詩屢絶編'之句"(《瀛奎律髓》卷二五)，可見曾幾對黄庭堅詩的賞好和用力學習，因此，"茶山學山谷，往往逼真"(《瀛奎律髓》卷十六)。曾幾主要學習黄庭堅的七律，他的詩如《十二月六日大雪》一詩"格律整峭"(同上卷二一)；《歲盡》、《長至日述懷兼寄十七兄》、《返魂梅》、《謝人送壑源絶品……》、《家釀紅酒美甚戲作》等詩，或"清峭"或"新異"(同上卷十八、十六)，都有江西正體特色。方回對曾幾這類詩十分欣賞："每讀茶山詩，無不滿意處。更無絲毫偏枯頹塌。"(同上卷二一) 曾幾對江西詩派正體用功很深，所以像恪守江西正體的其他詩人一樣，詩歌不免生硬槎牙，而且直到南渡初，他的詩歌還規行矩步，不離法度，紹興初吕本中還指出曾幾的詩"冶擇工夫已勝，而波瀾尚未闊"(《與曾吉甫論詩第二帖》)。紹興年間，曾幾與吕本中以及韓駒、徐俯往來酬唱頻繁，尤其得到吕本中親授活法，詩風大爲改變，方回稱"上饒自南渡以來，寓公曾茶山得吕紫微詩法"(《桐江續集》卷十五《次韵贈上饒鄭聖予沂詩序》)。曾幾悟活法後的詩歌，大多輕快明净、活潑流暢，如《雪作》一詩，"不甚作意，比蘇黄諸作却自然。淺語却極自然，熟語却不陳腐，此爲老境"(《瀛奎律髓匯評》卷二一紀昀

語)；《嶺梅》自然高雅，《諸人見和再次韵》雅潔標致，《寒食衹旬日間風雨不已》平易近人；《蘇秀道中自七月二十五日夜大雨三日秋苗以蘇喜而有作》流暢輕快，“精神飽滿，一結尤完足酣暢”（《瀛奎律髓匯評》卷十七紀昀語），其中頷聯化用杜甫兩首詩中詩句而使人不覺，可謂活用江西詩法；尤其是《蛺蝶》、《三衢道中》一類小詩，“自然輕快，近楊誠齋”（《瀛奎律髓匯評》卷二七），已經開楊萬里先聲。宋人指出：“唐人詩，喜以兩句道一事，曾茶山詩中，多用此體，如‘又從江北路，重到竹西亭’，‘若無三日雨，那復一年秋’，‘似知重九日，故放兩三花’，‘次第翻經集，呼兒理在亡’，‘又得清新句，如聞謦欬音’，‘如何萬家縣，不見一枝梅’。此格甚省力也。”（《詩人玉屑》卷十九《玉林中興詩話補遺》）這種“兩句道一事”的手法確實是曾幾常用的手法，除五言外，七言也用，如“不因興盡回船去，那得山陰一段奇”（《題訪戴圖》），“但使此君常有子，不憂每食嘆無魚”（《食笋》）等。這種十分“省力”的手法增加了曾幾詩的輕快流動，語意稀疏，而且有韓駒所説的那種“語脉連屬”，與江西詩派正體爲了求詩意的深折，增强語意密度和有意使語脉斷裂大不相同。羅大經云：“兩句一意，乃詩家活法。”（《鶴林玉露》乙編卷四）可見曾幾的這種手法已經成爲“活法”的新法則。趙庚夫稱贊曾幾的詩歌：“新如月出初三夜，淡比湯煎第一泉。”（《江湖後集》卷八《讀曾文清公集》）曾幾的一些活法詩確實如此，但他的不少詩如吕本中等人一樣，率易粗淺，“茶山五言詩時有清迥之格，他作則多筆率氣羸，……與涪翁之崛律也絶不似”（《養一齋詩話》卷九）。

人們批評曾幾的“筆率氣羸”，與批評吕本中“輕率”、“頹

然”、“緩骨孱筋”，以及徐俯“放肆”、“放倒”，還有“韓子蒼流弊”非常一致。徐、韓、吕、曾等人在努力擺脱江西詩派正體時，儘管有不少差異，但都共同向着黄、陳正體的講求筋骨骨力、講求鍛煉勤苦、講求法度謹嚴以及深折洗練的反方向發展，在發展過程中，既有輕快流暢、自然平易的優點，又帶來了筋骨孱緩、輕率淺直的新弊端，這是江西詩派由正體的審美趣味向變調審美趣味轉變時必然的現象。徐、韓、吕、曾以及南渡前後的江西詩派後學的作品中，多數存在着拗峭瘦硬和平易流暢兩種似乎不相融却共存的風格。一般説來，早期作品拗峭瘦硬的成分較多，晚期則多平易流轉，但也不全如此，而且在古近體間兩種風格也有不同程度的偏重，例如絶句往往比律詩輕快。兩種風格如果融合較好，即是上乘之作，符合“活法”要求；融合不好，則不僅有正體的槎牙粗澀，而且有變調的筆率氣羸。南渡詩人招致的抑揚全在于此。

與徐、韓、吕、曾不同，陳與義的創作别具特色，而且一直聲名不衰。陳與義政和八年所寫的《和張矩臣水墨梅五絶》，宣和四年見賞于宋徽宗，因此聲名大震，這在北宋末年詩禁時期有特殊意義。“自崇寧以來，時相不許士大夫讀史作詩，何清源至于修入令式，本意但欲崇尚經學、痛沮詩賦耳。于是庠序之間，以詩爲諱。政和後，稍復爲之，而陳去非遂以《墨梅》絶句擢置館閣。”（《容齋隨筆·四筆》卷十四）“崇、觀間，尚王氏經學，風雅幾廢絶，而去非獨以詩鳴。”（《直齋書録解題》卷二十）宣和五年，陳與義的《夏日集葆真池上以緑陰生晝静賦詩得静字》一詩，“京師無人不傳寫”（《容齋隨筆·四筆》卷十四）。陳與義的詩一時被稱爲“新體”，這種“新體”主要是相對江西詩派正

體而言。有人對此“新體”提出異議：“‘粲粲江南萬玉妃，别來幾度見春歸。相逢京洛渾依舊，衹是緇衣染素衣。’（《和張矩臣水墨梅五絶》其三）世以簡齋詩爲新體，豈此類乎？客曰：‘然。’予曰：此東坡句法也。坡《梅花》絶句云：‘月地雲階漫一樽，玉奴終不負東昏。臨春結綺荒荆棘，誰信幽香是返魂。’簡齋亦善奪胎耳。簡齋又有《臘梅》詩云：‘奕奕金仙面，排行立曉晴。殷勤夜來雪，少住作珠纓。’亦此法也。”（陳善《捫虱新話》卷四）陳與義的“新體”并不全新，是把“東坡句法”和黄庭堅的“奪胎法”結合起來的一種方法，但是這種方法體現了陳與義求新變的努力，而且從當時引起的轟動來看，這種方法無疑是成功的。陳與義的蘇、黄同源論在他的“新體”中得到體現。宣和六年，張嵲《紫微集》卷四《贈陳符寶去非》云：“唯公妙句法，字字陵風騷。如鼓清廟弦，聽者無淫滔。癯瘦藏具美，和平蓄餘豪。思若理自寄，志深言自高。……世無杜陵老，誰知何水曹。柳韋儻可作，論詩應定交。”其中“癯瘦藏具美，和平蓄餘豪”對陳與義學黄、陳而有變的詩風描述恰當。

陳與義學陳師道最爲用力。他學陳師道的苦吟，“搜詩空費九回腸”（《感懷》）；學陳師道的風格，他的《道中寒食》其一，“逼近後山”（《瀛奎律髓匯評》卷十六紀昀語）；他的《雨》亦近似後山體，“一凉恩到骨，四壁事多違”一如陳師道的洗剥深折。與陳與義交往甚密的葛勝仲云：“（去非）天分極高，用心亦苦，務一洗舊常畦徑，意不拔俗，語不驚人，不輕出也。”（《陳去非詩集序》）陳與義這一點與陳師道何其相似，尤其是求語意“拔俗”、“驚人”的作法體現了陳師道及江西詩派的共同追求和精神。陳與義學習陳師道并非學而不化。陳師道的瘦近于硬，淡偏

于枯，深折幾于隱晦，樸拙入乎酸澀。陳與義在學習過程中，去其枯硬晦澀，而取其優點加以發展，形成個人風格。方回在“客子光陰詩卷裏，杏花消息春雨中。我謂簡齋此奇句，元來出自後山翁”詩下加注云：“‘老形已具臂膝痛，春事無多櫻笋來。’後山詩也，簡齋詩本諸此。然亦出于少陵也。”（《桐江續集》卷二八《至節前一日六首》其一）方回還在《瀛奎律髓》卷二六評述陳與義《懷天經智老因訪之》中這一頷聯云：“後山……一聯，極其酸苦；而此聯有富貴閑雅之味。”陳與義將陳師道“極其酸苦”的語意，改變成“富貴閑雅”的語意，其中注入了陳與義個人的審美情趣和生活態度，這正是一種“活法”。劉辰翁將陳與義的這種方法稱之爲“以後山體用後山”，并稱贊陳與義詩“望之蒼然，而光景明麗，肌骨勻稱”（《增廣箋注簡齋詩集》卷首《簡齋詩集序》）。“光景明麗、肌骨勻稱”是“簡齋體”一大特色，與“後山體”的枯淡、刻筋露骨大不相同，但却是從“後山體”中奪胎換骨而出。“世稱宋詩人句律流麗，必曰陳簡齋。”（《吴禮部詩話》）“明麗”、“流麗”是陳與義與其他江西詩派詩人的不同處，陳與義早年作品如政和三年《襄邑道中》、政和八年《和張矩臣水墨梅五絶》、宣和四年《中牟道中》、宣和五年《清明二絶》與《雨晴》等，都在流暢自然中顯示出“明麗”的一面。羅大經認爲陳與義“其詩由簡古發穠纖”，因而“自黄陳後，詩人無逾陳簡齋”（《鶴林玉露》）。而且陳與義早期的詩歌，如上所舉例，已經露出“以趣勝”（《載酒園詩話》）的特色，像“卧看滿天雲不動，不知雲與我俱東”（《襄邑道中》）、“楊柳招人不待媒，蜻蜓近馬忽相猜”（《中牟道中》），都活潑有趣，頗開“誠齋體”先路。

陳與義南渡後的詩歌，從内容到風格都大變。事實上，吕本中、韓駒、洪炎、曾幾等人，都因爲天翻地覆般的時代大變動改變了詩歌的内容，但是他們都不像陳與義那樣大幅度改變。陳與義南渡之後，“其憂國憂民之意，又與少陵無間，自坡、谷以降，誰能企之”？（胡穉《簡齋詩箋叙》）“蓋當建炎亂離奔走之際，猶庶幾少陵不忘君之意耳。”（吴子良《荆谿林下偶談》卷二）深得杜甫愛國忠君之意，是陳與義“詩宗已上少陵壇”的重要原因之一，也是陳與義與其他江西詩派詩人不盡相同之處。自靖康元年到紹興元年，陳與義“避地湖嶠，行萬里路”，寫了一系列詩，如《發商水道中》、《北征》、《感事》、《得席大光書因以詩迓之》、《正月十二日自房州……》、《登岳陽樓二首》、《巴丘書事》、《再登岳陽樓感慨賦詩》、《除夜二首》、《雨中對酒庭下海棠經雨不謝》、《別岳州》、《傷春》、《觀雨》、《雨中再賦海山樓》等，不僅記録了他個人五年間避亂奔逃的行程和傷己憂國的情感，而且反映了南宋初期動蕩不安的現實，一如杜甫安史之亂史詩。南渡前的“癯瘦”、“和平”之音，也一變爲“紆餘閎肆，高舉横厲”（張嵲《紫微集》卷三十五《陳公資政墓誌銘》）。劉克莊稱其“詩益奇壯。……造次不忘憂愛。以簡潔掃繁縟，以雄渾代尖巧”（《後村詩話》前集卷三）。黄、陳皆學杜甫之“韌瘦”，陳與義則學杜甫之雄闊高渾，實大聲弘。錢鍾書云：“（陳與義）七律如‘天翻地覆傷春色，齒豁頭童祝聖時’，‘乾坤萬事集雙鬢，臣子一謫今五年’，‘登臨吴蜀横分地，徙倚湖山欲暮時’，‘五年天地無窮事，萬里江湖見在身’，‘孤臣白髮三千丈，每歲烟花一萬重’，雄偉蒼楚，兼而有之。學杜得皮，舉止大方。五律每可亂楮葉。”（《談藝録》173頁）方回云：“簡齋五言律爲雨而作者，

選十九首。詩律精妙，上迫老杜。”（《瀛奎律髓》卷十七）陳與義的五律、七律最接近杜甫。學杜甫之雄渾，最易流入枵響窾言，明代前後七子即有此弊，陳與義由于平生遭際類似杜甫，早年又力學陳師道之深折瘦勁，加上深沉的家國之思，所以“真有杜意。乃氣味相似，非面貌似也”（《瀛奎律髓匯評》卷三二紀昀語）。方回在《瀛奎律髓》中時時稱賞陳與義“悲壯激烈”、“恢張悲壯”（卷一），“格調高勝”（卷二三），“氣岸高峻，骨格開張”、“氣勢渾雄，規模廣大”（卷二四）；紀昀刊誤時也常稱陳詩：“意境宏深”（卷一）、“風骨高出宋人之上”（卷一三）、“意境深闊”（卷一七）。他們都能道出陳與義的特色。胡應麟云：“宋之學杜者，無出二陳。師道得杜骨，與義得杜肉；無己瘦而勁，去非贍而雄；後山多用杜虚字，簡齋多用杜實字。”（《詩藪》外編卷五）把陳與義和陳師道分別學習杜甫兩個不同方面的情況描述得很清楚。儘管陳與義南渡後的詩風并没有超越杜甫的雄闊高深，但其“雄偉蒼楚”的詩風在南宋初期詩壇獨樹一幟，刷新天下人耳目，這種詩風經過陸游的大力宏揚，在中興時期起到振奮人心的作用。

方回云：“老杜爲唐詩之冠，黄、陳詩爲宋詩之冠，黄、陳學老杜者也。嗣黄、陳而恢張悲壯者，陳簡齋也；流動圓活者，吕居仁也；清勁潔雅者，曾茶山也。”（《瀛奎律髓》卷一）在吕本中、曾幾、陳與義三人中，方回無疑認爲陳與義創作成就最高，因爲他把陳與義列爲江西詩派“一祖三宗”之一。的確，陳與義的“簡齋體”代表了南渡初年詩歌的最高成就，而吕本中、曾幾的變調也超過了《江西詩社宗派圖》中的詩人。

吕本中、曾幾、陳與義之後，江西詩派并未銷聲匿迹，中興詩人大多從江西詩派的正體或變調入手，經過艱難的蜕變，纔擺脱江西詩派的影響，但有的方面仍然保留了江西詩派的痕迹。一部分江西變調詩人與江湖詩派詩人混雜難分，而無法擺脱或不想擺脱江西詩派影響的詩人一直到宋末元初都還存在，劉辰翁、方回可以説是宋元之交江西續派的代表，方回爲江西詩派作了總結，并力圖重振江西詩派。

《江西詩社宗派圖》之後，人們又把更多的詩人加入江西詩派："山谷，初祖也；吕、曾，南北二宗也；誠齋稍後出，臨濟德山也。"（劉克莊《茶山誠齋詩選序》）不僅加入吕本中、曾幾、楊萬里，還爲他們在詩派中排座次。楊萬里還將曾紘、曾思父子續入江西詩派，稱之爲江西續派（《江西續派二曾居士詩序》）；方回又將寧宗時期的趙蕃（1143～1229）和韓淲（1160～1224），所謂"上饒二泉"都續入江西詩派："曾茶山得吕紫微詩法，傳至嘉定中趙章泉、韓澗泉，正脈不絶。"（《桐江續集》卷十五《次韵贈上饒鄭聖予沂序》）還有一些人被續入江西詩派。

吕本中的《江西詩社宗派圖》流行之後，不僅遭到圖中人如韓駒、徐俯的反對，而且引起一些圖外人的不滿，胡仔云："居仁此圖之作，選擇弗精，議論不公。"（《苕谿漁隱叢話》前集卷四八）陳振孫云："詩派之説，本出于吕居仁，前輩多有異論。"（《直齋書録解題》卷十五）這種"異論"一直存在。楊萬里淳熙十一年所寫的《江西詩派詩序》顯然針對這類"異論"而來，他首先揭示出"異論"的癥結所在："高子勉不似二謝，二謝不似三洪，三洪不似徐師川，師川不似陳後山，而況似山谷乎？"

儘管"異論"不斷，但是大多數人還是認爲江西詩派自成一

派。楊萬里用“以味不以形”來説明江西詩派成派的基礎或根本原因，很有道理。江西詩派的“味”許多人都可以體會到。紀昀云：“故江西者，少陵之流别也。所列（指《江西詩社宗派圖》）二十七家，人不盡江西，詩亦不盡似杜，并不盡似黄、陳。蓋黄、陳因杜詩而孳甲新意，吕紫微諸家又沿黄陳而極其變態，各運心思，各爲面貌，而精神則同出一源，故不立學杜之名而别得杜文外之意。異乎嘉隆七子規規摹杜之形似宏音亮節，實爲塵飯土羹也。”（《紀文達公遺集》卷九《二樟詩鈔序》）紀昀又從創新“精神”上，爲江西詩派的成派找到了更爲堅實的根據。江西詩派的綿延不絶，就在于其生生不息的創新活力，因此衹有從發展變化的角度去審視，纔能够完整地瞭解和認識江西詩派。

江西詩派從北宋中後期，一直延伸到南宋末年，歷時二百餘年，其間變化鉅大，尤其從黄庭堅、陳師道的深折拗峭，到吕、曾的流轉圓美，審美情趣及風格形態都完全不同，甚至相反，但是他們風味不變，精神不變，他們不斷地進行内部機制的自我調節，使江西詩派成爲宋詩史上最有典型意義的詩歌流派，直接影響了清代的“宋詩派”以及更多的詩人。

第六章　誠齋體和中興大家：宋調的轉型

南宋孝宗年間，不僅國家有了中興的希望，而且詩歌也有了中興的局面，大家并出，詩歌創作大盛。當時就有“四詩將”、“四詩翁”的名號，楊萬里提出“近代風騷四詩將”，并自注是指“范石湖、尤梁谿、蕭千岩、陸放翁”（《誠齋集》卷三九《謝張功父送近詩集》）。他在《進退格寄張功父姜堯章》再次重申：“尤、蕭、范、陸四詩翁。”（同上卷四一）尤袤雖無“四詩將”之說，但是也指明當時的四大詩人，姜夔《白石道人詩集自序》云：“近過梁谿，見尤延之先生。……先生因爲余言：近歲詩人喜宗江西，温潤有如范至能者乎？痛快有如楊廷秀者乎？高古如蕭東夫，俊逸如陸務觀，是皆自出機軸，亶有可觀者，又奚以江西爲？”楊萬里和尤袤都不包括自己，但是後代都把他們列入，方回《桐江集》卷三《跋遂初尤先生尚書詩》以楊萬里、范成大、陸游、尤袤爲“四鉅公”之説。爲了更全面，方回《秋晚雜書三十首》其十七云：“尤蕭楊范陸，復振乾淳聲。”（《桐江續集》卷二）的確，是“尤、蕭、楊、范、陸”五大家和更多的中小詩人，振興了乾道、淳熙的詩壇。而後來，經過歷史的篩選，人們認爲尤袤（1127～1194）和蕭德藻（生卒年不詳）無法與楊

(1127～1206)、范（1126～1193)、陸（1125～1210）相提并論，而在楊、范、陸之間尤其是楊、陸之間，也有成就高低之争。

楊萬里和陸游哪個是詩壇盟主，在他們生前和死後不久就有不同的説法，一些人推尊楊萬里："今日詩壇誰是主？誠齋詩律正施行"（姜特立《梅山續稿》卷一《謝楊誠齋惠長句》)；"誠齋，……執詩壇之牛耳"（《周益國公文集·平園續稿》卷八《跋楊廷秀贈族人復字道卿詩》)；"斯文宗主賴公歸，不使他楊僭等夷。四海聲名今大手，萬人闗易幾降旗"（袁説友《東塘集》卷五《和誠齋韵謝惠南海詩三首》)。一些人推尊陸游："四海詩名老放翁"（樓鑰《攻愧集》卷一《謝陸伯業通判示淮西小稿》)；"放翁老筆尤健，在今當推爲第一流"（《朱熹集》卷六四《答鞏仲至書》)；"南渡百年無此奇"（戴復古《石屏詩集》卷六《讀陸放翁劍南詩稿》)；"譬宗門中初祖，自過江後一人"（劉克莊《後村先生大全集》卷三六《題放翁像二首》其一)。陸游自謙地説："文章有定價，議論有至公。我不如誠齋，此論天下同。"（《劍南詩稿》卷十九《謝王子林判院惠詩編》）陸、楊地位之争一直持續至今，越來越多的人們認爲陸游超過了楊萬里，但是如果從繼承創新的角度看，陸游的繼承多于創新，我們可以稱他爲"集大成者"，而楊萬里則更多的是創新，嚴羽《滄浪詩話·詩體》祇有"誠齋體"，因此，儘管陸游、范成大等更多的詩人促成了宋調的轉型，但是"誠齋體"更能够作爲宋調的轉型的代表，能够體現宋調轉型的成就。

第一節　轉型的過程和方向

從新變派開始，宋調的特徵越來越明顯，到江西詩派，典型的宋調形成，歐、梅、王、蘇、黃、陳等宋調大家涌現，南宋詩人面對的不僅僅是唐詩的輝煌，還有宋調的輝煌，他們要超越的不僅是唐音，而且更重要的是宋調。宋調的轉型，主要是針對宋調，尤其是江西詩派這一典型的宋調。

宋調的轉型，從南渡前後江西詩派内部就開始了，韓駒、徐俯、吕本中、曾幾、陳與義不僅開創了江西詩派的變調，而且是宋調轉型的開始，他們所提出的理論以及他們的創作，直接影響和啓發了中興詩人，楊萬里、陸游等人都沿着他們開創的道路繼續轉變，從而完成了宋調的轉型。

楊萬里的創作過程反映了宋調轉型的艱難過程。“楊誠齋詩一官一集，每一集必一變”（《瀛奎律髓》卷一），楊萬里的創新精神表現在他的“一官一集”中。楊萬里始終對他自己的創作變化保持清醒的頭腦，在超越前人之後，還不斷要求超越他自己，他在第一部詩集《江湖集》序言中反省他早年的創作歷程：“余少時作有詩千餘篇，至紹興壬午七月皆焚之，大概江西體也。今所存曰《江湖集》者，蓋學後山及半山及唐人者也。”紹興壬午，楊萬里已經三十六歲，竟然焚毁舊作而重新開始，表明了他擺脱“江西體”的决心。但是他并没有全面創新，又繼續學習陳師道、王安石而且上溯到“唐人”，這種“遍參”又花費了十五年時間。楊萬里不少詩描述他“遍參”諸家的情况：“要知詩客參江西，政似禪客參曹溪。不到南華與修水，于何傳法更傳衣”（《送分寧

主簿羅宏材秩滿入京》)；“學詩初學陳後山，霜皮脱盡山骨寒。近來别具一隻眼，要踏唐人最上關”（《送彭元忠縣丞北歸》)；“不分唐人與半山，無端横欲割詩壇。半山便遣能參透，猶有唐人是一關”(《讀唐人及半山詩》)；“受業初參且半山，終須投换晚唐間。《國風》此去無多子，關捩挑來衹等閑”(《答徐子材談絶句》)；“晚因子厚識淵明，早學蘇州得右丞。忽夢少陵談句法，勸參庾信謁陰鏗”(《書王右丞詩後》)……。我們看到，楊萬里不僅參“江西體”、陳師道、王安石、“唐人”或“晚唐人”，還參了柳宗元、陶淵明、王維、韋應物，甚至庾信、陰鏗、《國風》。韓駒的“遍參”、曾幾的“活參”，由楊萬里親自實踐了。楊萬里用江西詩派變調的理論，實現他的詩歌理想。在第二部詩集《荆溪集》的序言中，楊萬里欣喜地表達了他拋弃摹仿學習而自成一家的過程：“予之詩始學江西諸君子，既又學後山五字律，既又學半山老人七字絶句，晚乃學絶句于唐人。學之愈力，作之愈寡。……戊戌三朝，時節賜告，少公事，是日即作詩，忽若有悟，于是辭謝唐人及王、陳、江西諸君子皆不敢學，而後欣如也。試令兒輩操筆，予口占數首，則瀏瀏焉無復前日之軋軋矣。”淳熙五年，楊萬里已經五十二歲，纔徹底擺脱唐音、宋調諸人的影響，而創立了“誠齋體”。五十二年，南渡也恰好五十二年，南渡後的詩歌經過五十二年的發展，纔有了新型的詩歌。楊萬里對其“遍參”百家而自成一家經過的叙述，有着特别的意義，這不僅僅是他個人詩風的演變經過，更重要的，反映出宋調轉型的方式、手段以及過程。時人周必大以楊萬里的創作過程教誨後輩詩人：“今時士子見誠齋大篇鉅章，七步而成，一字不改，皆掃千軍、倒三峽、穿天心、透月窟之語；至于狀物姿態、寫人情

意，則鋪叙纖悉，曲盡其妙；遂謂天生辯才，得大自在，是固然矣。抑未知公自志學至縱心，上規賡載之歌，刻意風雅頌之什，下逮《左氏》、《莊》、《騷》、秦、漢、魏、晋、南北朝、隋、唐以及本朝，凡名人杰作，無不推求其詞源，擇用其句法，五十年之間，歲鍛月煉，朝思夕維，然後大徹大悟。筆端有口，句中有眼，夫豈一日之功哉！"（《文忠集》卷四十九《跋楊廷秀石人峰長篇》）這對楊萬里的自序是很有意義的補充。

范成大與楊萬里相似："初效王筠，一官一集。"但他"後自裒次爲《石湖集》一百三十六卷"（周必大《平園續稿》卷二十二《資政殿大學士贈銀青光禄大夫范公神道碑》），加上他對個人的創作經歷描述不多，所以不像楊萬里那樣具有典型意義。

楊萬里在他的第四部詩集《南海集》序言中，説明他爲什麼要不斷"遍參"百家："予生好爲詩，初好之，既而厭之。至紹興壬午，予詩始變，予乃喜。既而又厭。至乾道庚寅，予詩又變；至淳熙丁酉，予詩又變。"這段話把楊萬里的創新精神表達得淋漓盡致，不"變"即"厭"，爲了"變"，就不斷地"活參"，不斷追求，這種不滿足現狀、不滿足自我的精神，豈止是超過了陸游和范成大？古代的任何一位詩人都無法與之媲美。這種不斷創新的精神，一直持續到楊萬里的晚年，《南海集自序》又云："予老矣，未知繼今詩猶能變否？延之嘗云予詩每變每進，能變矣，未知猶進否？"這是淳熙九年所寫，楊萬里宣布不再摹仿而自成一家後已經五六年，他還在求"變"求"進"。紹熙元年，楊萬里《朝天續集自序》云："予渡揚子江二詩，予大兒長孺舉似于范石湖、尤梁谿二公間，皆以予詩又變，予亦不自知也。"他的求新變已經化爲自覺的精神，最後達到了變而"不自知"的

境界。没有哪個詩人像楊萬里這樣做到“每一集必一變”。傳統詩歌一貫以“復古”爲基本宗旨，所以楊萬里的不斷“求變”顯得尤其難能可貴。

與楊萬里近似，陸游的詩歌也經過了艱難的蜕變，陸游自稱“予自十七八學作詩”（《劍南詩稿》卷四九《小飲梅花下作》自注），而他十八歲拜曾幾爲師，可見他開始作詩是從江西詩派變調入手的，他後來回憶早年向曾幾學詩所得云：“我得茶山一轉語，文章切忌參死句”（《贈應秀才》）；“憶在茶山聽説詩，親從夜半得玄機。常憂老死無人付，不料窮荒見此奇。律令合時方貼妥，功夫深處却平夷”（《追懷曾文清公呈趙教授》）。陸游親得曾幾作詩之“玄機”，從曾幾處學到了“活參”，學到了“貼妥”、“平夷”。曾幾還曾對陸游云：“君之詩淵源殆自吕紫微。”（陸游《吕居仁詩序》）吕本中、曾幾的“活法”和詩歌對陸游有着直接的影響。陸游創作伊始，就受到江西變調詩人的熏陶，所以他沾染的江西正體習氣不像楊萬里那樣深，時間也不那樣長，但是陸游直到乾道八年四十八歲時，纔偶然徹悟而改變詩風，他的《九月一日夜讀詩稿有感走筆作歌》云：“我昔學詩未有得，殘餘未免從人乞。力孱氣餒心自知，妄取虚名有慚色。四十從戎駐南鄭，酣宴軍中夜連日。……詩家三昧忽見前，屈賈在眼原歷歷。天機雲錦用在我，剪裁妙處非刀尺。”像楊萬里一樣，陸游表達了超越自我、達到創作自由境地的喜悦之情。陸游不像楊萬里那樣詳細地叙説學習了哪家哪派，衹籠統地説“從人乞”，但是從他以前的學詩經歷，可以得知。陸游紹熙元年（1190）所作的《跋詩稿》云：“此予丙戌以前詩二十之一也。及在嚴州（62－64歲），再編，又去十之九，然此殘稿亦終惜之，乃以付子聿。”丙

戌即乾道二年，正是曾幾去世的那年，陸游四十二歲，陸游在此年以前的創作與曾幾有密切聯繫，但他祇留存四十二歲以前作品的二十分之一，這與楊萬里焚毀少作一樣，表示出擺脱江西詩派的决心；而陸游没有全部焚毀少作，而且“終惜之”，這與他念念不忘曾幾的教誨一樣，説明他并没有徹底割斷與江西詩派變調的關係。陸游對江西詩派正體和變調都有批評，如他的《讀近人詩》：“琢琱自是文章病，奇險尤傷氣骨多。君看太羹玄酒味，蟹螯蛤柱豈同科。”聯繫蘇軾所云“魯直詩文，如蝤蛑江瑶柱，格韵高絶，盤飧盡廢”（《蘇軾文集》卷六十七《書黄魯直詩後二首》），則知陸游非常明顯地批評黄庭堅詩雕琢奇險。淳熙十一年已經擺脱江西詩派變調影響的陸游，在《答鄭虞任檢法見贈》云：“文章要須到屈宋，萬仞青霄下鸞鳳。區區圓美非絶倫，彈丸祇評方誤人。”則完全針對吕本中的“活法”，證明陸游對曾幾、吕本中的活法已經有了清醒的認識。

陸游不像楊萬里那樣具體叙説創作歷程，所以也就不像楊萬里那樣具有典型意義，但是他的創作過程可以作爲參考或輔助，讓我們更清楚瞭解南渡後詩歌的發展的過程和走向。陸游和楊萬里都經過漫長的“活參”、“遍參”，然後在偶然時機忽然“悟入”，實現了個人詩歌創作的自我完善，在他們的創作過程中，個人的探索和體悟比外界的影響更重要，外界的影響祇能影響他們的詩歌内容題材，并不影響他們創作的形態。他們的艱難蜕變，説明在唐音、宋調輝煌成就的鉅大壓力下，祇有具備不屈不撓的創新精神和多方不斷的創新嘗試，加上堅實的創新能力，纔有可能超越前人。與陸游相比，楊萬里的創新精神和創新嘗試都要更勝一籌，因此纔有“誠齋體”的出現。

楊萬里、陸游由“句法”、“活法”到“無法”的創作過程，實際上是由“人工”到“天成”的創作過程，這個轉變，標誌着宋調的創作方式轉型。中興詩人轉型之後不再停留于對“法”的討論，不再作規矩與變化的探討，不再論述創作的技巧、法則，而共同要求跳出“法”之外，要求自由創造，徹底轉變江西詩派的作風。“文章本天成，妙手偶得之”（《劍南詩稿》卷二六《文章》）；“詩情隨處有，信筆自成章”（同上卷六四《即事》）；“天成”、“信筆”的創作方式再次被提倡。宋調的創作從元豐、元祐以後，日益由“天成”轉向“人工”，經過八九十年的發展，則又由“人工”回歸到“天成”。這種回歸後的“天成”，與唐人的“自然天成”不完全相同，對于陸游而言，其中有着宋調近百年的“人工”積澱；對于楊萬里而言，“天成”是宇宙天地自然契合于我心：“我初無意于作是詩，而是物是事適然觸乎我，我之意亦適然感乎是物是事，觸先焉，感遂焉，而是事出焉，我何與哉！天也，斯之謂興。”（《誠齋集》卷六七《答建康府大軍庫監門徐達書》）楊萬里悟後的創作，不是詩人覓詩，而是天地萬物催詩，所謂“天將詩本借詩人”（《跋陸務觀劍南詩稿二首》）。

楊萬里叙述他在“忽若有悟”之後，他的創作一改“學之愈力，作之愈寡”，而變爲：“自此每過午，吏散庭空，即携一便面，步後園，登古城，采擷杞菊，攀翻花竹，萬象畢來，獻予詩材，蓋麾之不去，前者未應，而後者已迫，涣然未覺作詩之難也。”（《荆溪集序》）楊萬里作詩由“難”到“易”，表面上是創作方式、狀態的變化，而實質上是創作觀念、思想上的根本變化：詩歌的源泉不再是前人的詩歌遺産，而是自然、生活；詩歌創作不是詩法的探討，而是要表現自然和生活：“閉門覓句非詩

法，衹是征行自有詩”（《下横山灘頭望金華山四首之二》）；“平生刺頭鑽故紙，晚知此道無多子。從渠散漫汗牛書，笑倚江楓弄江水”（《題唐德明建一齋》）。楊萬里從書齋走向了生活。與楊萬里在虚静狀態下“悟”出詩法不同，陸游是在緊張熱烈的軍營生活中悟得“詩家三昧”的：“四十從戎駐南鄭，酣宴軍中夜連日。打球築場一千步，閲馬列厩三萬匹；華燈縱博聲滿樓，寶釵艷舞光照席；琵琶弦急冰雹亂，羯鼓手勾風雨急。”這種啓悟，使陸游比楊萬里更早關注現實生活，他筆下的生活尤其多姿多彩。陸游《題蕭彦毓詩卷後》云：“法不孤生自古同，痴人乃欲鏤虚空。君詩妙處吾能識，正在山程水驛中。”我們從中不僅能够見到陸游的詩歌態度，而且也可以知道當時詩人都像楊萬里、陸游一樣紛紛走向“山程水驛”。這一轉變，中興詩人的詩歌就與江西詩派正體和變調有了根本的差異。江西詩派的正體和變調都傾向内省和書齋，重在詩人的内在修養和文化品味，而中興詩人則傾向于表現更爲廣闊的外界生活，重在社會發展和自然變化。隨着理學思想在南宋的日益成熟，詩人關于人生的思考也業已完成，楊萬里、陸游等人不同程度接受了理學思想，解决了人生各種理性問題，而將目光由内而外。徐俯的“對景能賦”、“道盡眼前景致”的理想在中興詩人詩歌中得以實踐，宋調由内省型轉向外向型。

楊萬里開悟之後，走出書齋而面向自然，而且走出城市去“征行”，他從天地萬物中獲得靈感：“詩家不愁吟不徹，衹愁天地無風月”（《云龍歌調陸務觀》）；“城裏哦詩枉斷髭，山中物物是詩題。欲將數句了天竺，天竺前頭更有詩”（《寒食雨中同舍人約游天竺得十六絶句呈陸務觀》）；“哦詩衹道更無題，物物秋來

總是詩”（《戲筆》）。一旦面向自然，楊萬里便詩意盎然，“風月”、“物物”觸發他的詩興，提供他詩材，流淌在他的筆下，他的筆下是一片生機勃勃的世界，一片詩意的自然，任何一點細小的事物都會引起楊萬里的興致，使他興奮不已，楊萬里能從人們熟視無睹的事物中發現人們意想不到的情趣，這使他的自然詩不同于其他詩人。張鎡稱贊楊萬里：“南紀山川題欲遍，中朝文物寫無遺。”（《南湖集》卷六《誠齋以南海朝天兩集詩見惠因書卷末》）姜夔云：“年年花月無閑日，處處山川怕見君。”（《白石道人詩集》卷下《送朝天續集歸誠齋時在金陵》）

陸游的筆下是更爲廣闊的社會生活和自然。“放翁高明之性，不耐沉潛，故作詩工于寫景叙事。翁愛讀《黄庭經》，試將琴心文斷章取義，以評翁詩，殆奪于‘外象’，而頗闕‘内景’者乎?”（《談藝録》130頁）陸游“高明”外向的個性，在宋調轉向外向型的大趨勢中得到了充分發揮，他的詩歌“其感激悲憤、忠君愛國之誠，一寓于詩，酒酣耳熱，跌蕩淋漓；至于漁舟樵徑、茶碗爐熏，或雨或晴、一草一木，莫不着爲歌詠，以寄其意”(《御選唐宋詩醇》卷四十二)。陸游詩歌正分爲兩大類内容。陸游詩歌自始至終關心國家的命運，希望收復失地，統一國家，掃胡塵、靖國艱、横戈馬上、爲國忘軀是他詩歌的重要内容之一，“天下可憂非一事，書生無地效孤忠”（《溪上作》），這使陸游詩歌充滿“忠憤”之情，“感激悲憤”溢于言表，中興詩人在這一方面都不及陸游。陸游也寫自然山水，寫日常見聞，寫農村風光，“模寫事情皆透脱，品題花鳥亦清奇”(袁宗道《白蘇齋詩集》卷五《偶得陸放翁集快讀數日誌喜因效其語》)，“務觀閑適，寫村井茅舍，農田耕漁，花石琴酒，每逐日月計寒暑，讀其詩如

讀其年譜也”（王士禛《帶經堂詩話》卷一）。在這一題材方面，陸游能兼楊萬里、范成大之長。

范成大最突出的是他的田園詩以及山川紀行詩，他善于寫農村生活的各個方面，是田園詩的集大成者，他早年有《催租行》、《後催租行》和不少反映民生疾苦的詩歌，晚年更有《四時田園雜興》六十首、《臘月村田樂府》十首這些大型描述農村田園的組詩。“范石湖《四時田園雜興》詩，于陶、柳、王、儲之外，別設樊籬。王載南評曰：‘纖悉畢登，鄙俚盡録，曲盡田家況味。’知言哉”（宋長白《柳亭詩話》卷二十二）；“誦其石湖養閑諸什，……雜綴園亭，經營草木，鄉居瑣事，吳俗歲華，亦足以陶寫塵襟，流傳佳話。雅人深致，故自不凡”（李慈銘《越縵堂日記》光緒乙酉十月初四）。這些就是范成大的詩歌内容。范成大四任邊疆大吏，而且曾經出使金國，足迹遍布大江南北，他的山川行旅詩留意山川形勢、風土人情，結合其紀行筆記《攬轡録》、《吳船録》、《驂鸞録》、《桂海虞衡誌》，給人極爲具體而深刻的印象。范成大繼承新變派以來在題材領域的開拓精神，力破唐人餘地，拓展田園詩内容，發展了山川行旅詩。

從楊萬里、陸游、范成大詩歌題材内容來看，中興詩歌無疑是外向型的詩歌；而且從他們詩歌的表現方式看，他們都比較注意描述事物的“外象”：楊萬里“鋪叙纖悉，曲盡其妙”（周必大《跋楊廷秀石人峰長篇》），陸游“工于寫景叙事”，范成大“驗物切近”（《深雪偶談》），他們都比較注重描寫事物的客觀性，具有寫實精神。不少人指出：“（陸游）七言遜杜韓蘇黄諸大家，正坐沉鬱頓挫少耳”（《唐宋詩舉要》引王士禛語）；“放翁興會飆舉，辭氣踔厲，使人讀之，發揚矜奮，興起痿痹矣。然蒼黯蘊蓄之風

蓋微”（同上引姚範語）；楊萬里“不能沁入心靈”（《宋詩選注》）。可見不僅僅是陸游“不耐沈潛”，中興詩歌都缺少深沉思慮，缺少沉鬱頓挫，缺少典型宋調的“思理”，缺少深入人心的力量。這一點是個性造成，也是詩歌轉向“外象”的時代潮流所致。

第二節　“誠齋體”和宋調轉型的特徵

楊萬里是宋調轉型的關鍵人物，他“創闢了一種新鮮潑辣的寫法，襯得陸和范的風格都保守或者穩健”（《宋詩選注》）。楊萬里、陸游、范成大及其他中興詩人詩風互不相同，這在當時就有認知，除了尤袤説范成大“温潤”、楊萬里“痛快”、蕭德藻“高古”、陸游“俊逸”外，楊萬里也把幾人的詩作過比較：“余嘗論近世之詩人，若范石湖之清新，尤梁谿之平淡，陸放翁之敷腴，蕭千岩之工緻，皆余之所畏者。”（《千岩摘稿序》）諸家詩風的確不同，楊萬里的活潑輕快，陸游的雄渾壯闊和工細圓匀，范成大的清新婉峭，各具特色，互不假借。三人風格中，陸游和范成大的詩風繼承性較強，他們的詩風保留着更多前人的風格特徵，他們都能兼采衆長，風格多樣，他們在藝術形式和表現手法上缺少“創闢”，他們保留更多傳統的審美習慣和情趣；而“誠齋體”以其前所未有的嶄新風格，集中顯示出新型的宋調特徵。誠齋體的獨創性，當時人就有認識，項安世云：“醉語夢書辭總巧，生擒活捉力都任。雄吞詩界前無古，新創文機獨有今。”（《平庵悔稿》卷五《題劉都監所藏楊秘監詩卷》）楊萬里在當時的確是“新創文機獨有今”。

當時人對楊萬里獨創的詩風稱爲“活法詩”：“造化精神無盡期，跳騰踔厲即時追。目前言句知多少，罕有先生活法詩。”（張鎡《南湖集》卷七《携楊秘監詩一編登舟因成二絶》）楊萬里的“活法詩”，就是用“跳騰踔厲”的筆法去追描變化無窮的“造化精神”。“跳騰踔厲”的筆法是一種超越了技巧、法則的筆法，其快捷、靈活、隨機、變化，無法用法度來約束，其“新鮮潑辣”也爲傳統詩歌所缺少。“急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝也”（蘇軾《文與可畫篔簹谷偃竹記》），這是蘇軾叙述文同的畫竹法，用來形容楊萬里“跳騰踔厲”的寫詩法非常確切。蘇軾也用文同的畫竹法寫詩，但不過偶一爲之，而楊萬里則將其發展爲誠齋體的基本手法。這種手法已經不是吕本中的“活法”所能涵蓋，而是楊萬里式的“活法”。這種手法創造出來的“活法詩”，個性鮮明，特色突出，詩評家對其多有概括總結，周裕鍇以“活、新、趣、快、靈、俗”（詳參《中國禪宗與詩歌》第六章）來説明其特色，無疑最爲全面。的確，“誠齋體”鮮活靈動，獨創新穎，幽默風趣，快捷迅疾，通俗平易，與唐音和宋調都有明顯的差異，尤其是與江西詩派的勁健拗峭、深折隱曲、洗剥枯淡相比較，“誠齋體”顯然屬于另外一種風格范疇——可以稱之爲江西詩派正體的反動。陸游和范成大的詩歌也是江西詩派的反動，有着轉型期的特色，但是與誠齋體相比較，他們的特色不像楊萬里那樣集中而明顯。

“誠齋體”首先改變了江西詩派正體瘦勁拗峭的風氣，而向圓活流動發展，這一點可以説是繼承了吕本中的活法。宋調從新變派開始講求氣格，王安石、蘇軾的詩歌也以氣格見長，黄庭堅將氣格轉爲筋骨，使宋調充滿着健舉的格力和力量，但江西詩派

的“筋骨”不免槎枒生硬，從吕本中開始就試圖爲其注入活力和生氣，但是吕本中力不勝任，直到楊萬里纔以其透脱的胸襟、活絡的思維和“筆端有口”的才能，跳出江西詩派，磨去了生硬的棱角，爲骨骼注入了血肉，使詩歌氣機生動，豐采焕發，其鮮活靈動已經超出流轉圓美的彈丸之喻，這是“誠齋體”的成就之一。陸游詩歌俊逸流麗，氣象雄闊，也是對江西詩派細筋健骨的糾正，但是陸游的詩歌之所以缺少獨創性，主要因爲他的慷慨使氣仍在宋調“氣格”或者唐音“風骨”的范疇之内，而楊萬里則發展了新的審美范疇。與楊萬里、陸游相比，范成大詩歌保留了更多的“槎枒之病”（《越縵堂日記》），儘管他的詩“温潤”、“清新”，但是他“自官新安掾以後，骨力乃以漸而遒，蓋追溯蘇黄遺法，而約以婉峭”（《四庫全書總目》卷一百六十《石湖詩集》）；“范石湖取境雅瘦，力排豐縟，然氣韵自腴，故高峭而不寒儉”（陳訏《宋十五家詩選》）。范成大的“骨力”、“婉峭”、“雅瘦”、“高峭”都是江西詩派正體的遺留。“誠齋體”還改變了江西詩派正體語意深折的風氣，向淺易平熟發展，楊萬里不像黄庭堅、陳師道在字句語意上有意“迴不猶人”，而是力求字句語意平易近人，他的詩通俗易懂。在語意平易方面，陸游、范成大詩歌也是如此。“放翁詩明白如話，然淺中有深，平中有奇，故足令人咀味”（劉熙載《藝概》卷二）；“或者以其（陸游）平易近人，疑其少煉”（《甌北詩話》卷六）；范成大“平淺”（《石洲詩話》卷四）。但是楊萬里比起他們更有過之。楊萬里“敢作敢爲”，敢于超出傳統詩歌的限度，意脉流暢，很多詩歌已如白話詩。翁方綱云：“寫景事有筆酣時，此則楊、范、陸三家所同也。”又云：“楊、范、陸極酣肆處，正是從平熟中出耳。”（均見

《石洲詩話》卷四）楊、范、陸三家都趨于“平熟”，語意的“平熟”尤其明顯，楊萬里在寫景方面最爲“酣肆”，其語意的“平熟”也最爲突出。

“誠齋體”改變江西詩派“無一字無來處”風氣。楊萬里不少詩歌直接用口語、俗語，從生活中提煉詩歌語言，不用典故，不顯學問，改變元豐以來愈演愈烈的“以才學爲詩”的作風。“用俗語入詩，始于宋人，而莫善于楊誠齋”（李樹滋《石樵詩話》卷四）；“誠齋又能俗語説得雅，粗語説得細”（《石遺室詩話》卷十六）：這是“誠齋體”的一大特色。蘇軾、黄庭堅、陳師道都用俗語，但是都不像楊萬里這樣應用得普遍廣泛，儘管“楊誠齋云：詩固有以俗爲雅，然亦須經前輩熔化，乃可因承，若李之‘耐可’、杜之‘遮莫’、唐人‘里許’、‘若個’之類是也”（《鶴林玉露》卷四）。但是楊萬里的“俗語”不少來自當時的口語，而并没有經過“前輩熔化”。楊萬里通常用白描的手法模寫眼前景物，用“創闢”的語言表達他自己的耳目觀感，這一點陸游和范成大難以企及。陸游詩歌尤其是七律“對仗工整，使事熨貼，當時無與比埒”（《説詩晬語》卷下），“近歲詩人，雜博者堆隊仗，空疏者窘材料，縛律者少變化，唯放翁記問足以貫通，力量足以驅使，才思足以發越，氣魄足以陵暴”（《後村詩話》前集卷二）。范成大多用佛典禪語，奇字僻典，保留了不少“宋調習氣”。

“誠齋體”還發展了詩歌的“趣味”，這種審美情趣爲傳統詩歌所缺乏。誠齋體幽默風趣，所謂“不笑不足以爲誠齋之詩”（《宋詩鈔·江湖詩鈔》）。與蘇軾、黄庭堅的偶然“打諢出場”不同，“誠齋體”處處洋溢着詼諧滑稽的趣味。楊萬里常常會用一

點細微末節引起人們會心一笑，他的詼諧來自于他對自然、生活的熱愛和優游玩味："沙鷗數個點山腰，一足如鈎一足翹。乃是山農墾斜崦，倚鋤無力政無聊"（《桑茶坑道中八首其三》）；"端能爲我霽威否？岸柳掉頭荻擺手"（《檄風伯》）。無論在行旅道上，還是在大風浪中，楊萬里都能保持詼諧幽默的態度，保持超然物外的樂觀精神。楊萬里的詼諧風趣，有其個性因素："尤梁谿延之，博洽工文，與楊誠齋爲金石交。……二公皆善謔，延之嘗曰：'有一經句請秘監對，曰楊氏爲我。'誠齋應聲曰：'尤物移人。'衆皆嘆其敏確。……延之先卒，誠齋祭文曰：'齊歌楚些，萬象爲挫。瑰瑋詭譎，我倡公和。放浪諧謔，尚友方朔。巧發捷出，公嘲我酢。'"（羅大經《鶴林玉露》卷六）楊萬里"善謔"個性促成了"誠齋體"的"放浪諧謔"，但是如果没有自由的精神和自覺的追求，楊萬里的"善謔"個性也不會在詩歌裏得到張揚，因爲崇尚中庸的傳統詩歌審美習慣不允許過分的戲謔，所以儘管一些詩人不乏詼諧情趣，但在詩歌裏都比較克制，譬如蘇軾、黄庭堅，再譬如尤袤，尤袤的詩幾乎没有什麼風趣之處，比較起來，楊萬里在這一方面無疑是大膽的。"誠齋體"的趣味到了袁宏道的"性靈説"纔得到熱烈響應，有了"詩以趣爲宗"（《袁宏道集箋校》卷五十一《西京稿序》）的命題，而傳統審美習慣一直把"趣味"看作是詩歌的别調，很少人把"誠齋體"的"趣味"看得高于陸游的"氣格"，很少人將"趣味"看得高于和諧優美的意境，人們總是指責楊萬里"輕儇佻巧"、"纖巧"、"油腔滑調"、"俚俗過甚"。"趣味"無疑是"誠齋體"有别于其他詩體的重要特點，也是宋調轉型的一大特色。范成大也有一些寫景詩比較有"趣味"，但不足以形成他的詩歌風格。

試舉幾首“誠齋體”詩。“萬山不許一溪奔，攔得溪聲日夜喧。到得前頭山脚盡，堂堂溪水出前村。”（《桂源鋪絶句》）“莫言下嶺便無難，賺得行人錯喜歡。正入萬山圈子裏，一山放出一山攔。”（《過松源晨炊漆公店》）“天上雲烟壓水來，湖中波浪打雲回，中間不是平林樹，水色天容拆不開。”（《過寶應縣新開湖》）這些都是典型的誠齋體絶句。“人言長江無六月，我言六月無長江。衹今五月已如許，六月更來何可當。船艙周圍各五尺，且道此中底寬窄。上下東西與南北，一面是水五面日。日光煮水復成湯，此外何處能清凉。掀篷更無風半點，揮扇衹有汗如漿。吾曹避暑自無處，飛蠅投吾求避暑。吾不解飛且此住，飛蠅解飛不飛去。”（《五月初二日苦熱》）這是典型的誠齋體七古。“吴中好處是蘇州，却爲王程得勝游。半世三江五湖棹，十年四泊百花洲。岸旁楊柳都相識，眼底雲山苦見留。莫怨孤舟無定處，此身自是一孤舟。”（《泊平江百花洲》）這是典型的誠齋體七律。這些詩豈止是“活法詩”，簡直是白話詩。運用白描手法，字句、語法也是白話詩的字句、語法，平易近人，通俗易懂，所以陳衍云：“作白話詩當學誠齋，看其種種不直致法子。”（《宋詩精華録》卷三）胡雲翼則直接稱楊萬里爲“白話詩人”（《宋詩研究》第十六章）。從這個意義上講，“誠齋體”不僅僅是宋調的轉關，而且是傳統詩歌由文言向白話的轉關。

“誠齋體”的審美情趣，不僅偏離唐音的審美習慣，甚至偏離了宋調新形成的審美標準，所以招致後世極爲嚴厲的批評，後人在對楊、范、陸三家的比較中，往往認爲楊萬里比范、陸都更加遠離傳統：“石湖、誠齋皆非高格，獨以同時筆墨皆極酣肆，故遂得抗顔與放翁并稱。而誠齋較之石湖，更有敢作敢爲之色，

頤指氣使，似乎無不如意，所以其名尤重。其實石湖雖祇平淺，尚有近雅之處，不過體不高、神不遠耳；若誠齋，以輕儇佻巧之音，作劍拔弩張之態，閱至十首以外，輒令人厭不欲觀，此真詩家之魔障。”（《石洲詩話》卷四）“石湖律詩雖亦苦槎枒拗澀，墮南宋習氣，然尚有雅音，五七古亦多率爾，而大體老到，不失正軌。誠齋則粗梗油滑，滿紙村氣，似擊壤而乏理語，似江湖而乏秀語。”（《越縵堂日記》光緒乙酉十月初四日）翁方綱和李慈銘都認爲陸游在三家之中最爲雅正，范成大尚有“近雅之處”、“尚有雅音”，而楊萬里則一無是處，脱離正軌，俗不可耐。不少人因此認爲陸游、范成大成就超過楊萬里：“南渡以後，范石湖、陸放翁兩家爲冠”（《歷代詩發》卷六十一辛集七）；“石湖與放翁齊名，清新藻麗”（費經虞《雅倫》卷二《體調》）。

堅守傳統審美習慣的詩評家最多能够欣賞楊萬里“近雅”的一些詩：“其五言如‘寒從平野有，雨傍遠山多’、‘雨蒲拳病葉，風筱禿危梢’、‘萬山江外盡，一塔嶺尖明’、‘葉聲和雨細，山色上樓多’、‘竹能知雨至，窗不隔江清’、‘遠山衝岸出，釣艇背人行’、‘烟昏山易遠，岸闊樹難高’、‘山烟春自起，野燒暮方明’，皆上可幾大曆十子，下可揖永嘉四靈，而數聯以外絶少佳者。七絶間有清雋之作，亦不過齒牙伶俐而已，如《閑居初夏午睡起》二絶云：‘梅子留酸軟齒牙，芭蕉分緑與窗紗。日長睡起無情思，閑看兒童捉柳花’；‘松陰一架半弓苔，偶欲觀書又懶開。戲掬清泉灑蕉葉，兒童誤認雨聲來’。亦是尋常閑適語，不出江湖側調，然已膾炙古今，其餘蓋少足觀者。”（《越縵堂日記》光緒乙酉十月初四日）這些詩十分符合“雅”的審美習慣，很多人都像李慈銘一樣，在“誠齋體”裏尋找這些語言雅馴而意境優美的詩句，

最終失望地確定誠齋體“少足觀者”。但是楊萬里如果都是這樣的詩，豈足以稱爲南宋大家？這些詩意境陳陳相因，有多少創造？能給人留下多少印象？“誠齋體”的可貴之處就在于超越了這種“雅”的審美習慣，而標示出新的審美情趣。

第三節　“南宋習氣”和文化轉型

南宋詩歌比起北宋詩歌，受到的批評指責還要多得多，李慈銘將南宋詩的一些缺點如“槎枒拗澀”稱爲“南宋習氣”（見上引）。另外譬如“南渡氣格下東都遠甚，惟陸務觀爲大宗”（《唐宋詩舉要》引王士禛語），指出南宋詩乏氣格。“西江派黄魯直太生，陳無己太直，皆學杜而未嚌其胔者，然神理未浹，風骨獨存。南渡以下，范石湖變爲恬縟，楊誠齋、鄭德源變爲諧俗，劉潛夫、方鉅山之流變爲纖小，而四靈諸公之體，方幅狹隘，令人一覽易盡，亦爲不善變矣”（《説詩晬語》卷下）。沈德潛認爲北宋詩雖不愜人意，猶有可采之處，而南宋詩“恬縟”、“諧俗”、“纖小”、“狹隘”，無一可采。“惟其生于宋也，南轅以後，競趨道學，遂以村究語入四聲，去風人之旨實遠，况程、邵以下，誠齋一出，腐俗已甚，而學者一概呰窳牴牾之，其殆啜狂泉而病喑噎也耶！”（田雯《古歡堂集雜著卷一》）將“腐俗已甚”歸之于道學和楊萬里。“宋渡江後詩學日衰，求其鳴世者，不過如楊誠齋、陸放翁及劉後村而已，固士大夫倒墮科舉傳注之累，亦由南北分裂，元氣間斷，太音不全故也”（張之翰《西岩集》卷十八《跋草窗詩稿》），又將“詩學日衰”歸之于“科舉傳注之累”以及“南北分裂”。

即便中興大家，所得到的批評也比贊揚多。“宋人富于詩者，莫過于楊萬里、周必大，此兩人所作，幾無一首一句可采。陸游集佳處固多，而率意無味者更倍”（葉燮《原詩》外篇）；“楊誠齋詩，粗直生硬，俚辭諺語，衝口而來，才思頗佳，而習氣太甚”（蔣鴻翮《寒塘詩話》）；“集中稍徇俗尚，擇其整飭者録焉”（姚壎《宋詩略》）；“誠齋詩集甚富，然未免過于擺脱，不但洗净鉛華，且粗頭亂服矣”（《宋十五家詩選》）；紀昀在《瀛奎律髓刊誤》中多次指出楊萬里詩“鄙俗”、“粗鄙至極”、“難得此雅善”。不僅楊萬里引起很多批判，陸游、范成大也不例外。“范、陸皆趨熟，而范尤平迤，故間以零雜景事綴之，然究未爲高格也”（《石洲詩話》卷四）；“（陸游七律）八句中上下時不承接，應是先得句，續成首尾，故神完氣厚之作十不得其二三”（《説詩晬語》卷下）；“（陸游）蹊徑太熟，章法句法未免雷同，不耐多看”（查慎行《初白庵詩評》）；“（陸游）大約伸紙便得數首或至數十首，以故流滑淺易居多，筆力去少陵輩絶遠”（李重華《貞一齋詩話》）；“南宋陸放翁，堪與香山踵武，益開淺直路徑”（同上）；“放翁多文爲富，而意境實少變化。古來大家，心思句法，複出重見，無如渠之多者”（《談藝録》125 頁）。對三大家的批評不勝枚舉，而且這些批評與對南宋整體詩風批評基本一致。

楊萬里、陸游、范成大以及南宋詩歌爲什麽招致這麽多的批評呢？爲什麽人們一致批評中興詩人以及南宋詩歌缺少“氣格”，而“諧俗”、“腐俗”、“粗鄙”、“淺直”、“流滑淺易”呢？這自然是中興詩歌以及整個南宋詩歌本身具有這些特點。然而，又是什麽導致南宋詩歌如此呢？“南北分裂，元氣間斷”，國勢日下，是造成“氣格”日下的主要原因；道學日盛，道學家語録講義以及

道學詩流行，是造成“腐俗”的主要原因；禪宗的世俗化，可以説是造成詩歌“粗鄙”的一個原因；其他如當時審美情趣轉變等等，還可以找出一些原因，但是，最重要的應該是俗文學、俗文化的勃興，促使詩歌這一類雅文學“諧俗”、“稍徇俗尚”。

事實上，俗文學、俗文化從中唐開始就日益興盛，元稹、白居易詩歌就已經俗化，通俗易懂，流唱于販夫走卒之口。元稹《酬翰林白學士代書一百韵》有“翰墨題名盡，光陰聽話移”二句，并自注：“樂天每與予游，從無不書名屋壁；又嘗于新昌宅説《一枝花話》，自寅至巳，猶未畢詞也。”（《元氏長慶集》卷十）可見元白對“説話”藝術的賞愛，也可以想見這種藝術對他們的影響。晚唐五代詩歌更受到俗文學、俗文化的衝擊，“詩至晚唐而敗壞極矣，不待宋人。……甚則粗鄙陋劣，如杜荀鶴、僧貫休者。貫休村野處殊不可耐，如《懷素草書歌》中云：‘忽如鄂公喝住單雄信，秦王肩上搭着棗木槊。’此何異傖父所唱鼓兒詞。又如《山居》第八篇末句云‘從他人説從他笑，地覆天翻亦祇寧’，寧不可醜。”（《載酒園詩話》又編）賀裳説貫休那句詩如“鼓兒詞”，十分恰當，“鼓子詞”在北宋時期的文人宴會上非常流行，晚唐五代肯定已經興起或興盛。北宋初期，詩歌之所以在五六十年間都沿襲晚唐五代的鄙俗衰颯之風，與俗文化的繼續衝擊有很大關係，我們從楊億的《傀儡詩》（《後山詩話》載）得知北宋初年傀儡戲已經流行，從優人裝扮李商隱諷刺西崑體（《中山詩話》），得知大中祥符、天禧年間滑稽戲已經在館閣中上演，北宋初年的俗文化已經十分盛行，并且引起文人興趣。范仲淹、歐陽修之所以振厲一代士風，改變“士亦因陋而守舊，論卑而氣弱”的風氣，從一定意義上是要士人能超越流俗，要以向上的精

神抵制俗文化影響。梅堯臣、蘇軾、黄庭堅都有“以俗爲雅”之説，如果“俗”不大盛，决不會有這種提法，宋人筆記、詩話中，有關王安石、蘇軾與滑稽戲之間的故事非常多，王安石、蘇軾的行爲和詩句、文句常常被優人摹仿以取樂，而蘇軾常常是滑稽戲的觀衆。北宋中期詩人與俗文化接觸尤爲密切，詩人對俗文學、俗文化相當熟悉，例如蘇軾有“俯仰東西閲數州，老于歧路豈伶優”（《次韵周開祖長官見寄》），説他自己漂泊不定的生活如同“諸色路岐人”。正因爲熟悉，纔會有“作詩如作雜劇”、“打諢出場”的説法。但是蘇軾、黄庭堅一再標舉“不俗”，强調以超曠的胸次去以俗爲雅，所以“東坡體”、江西詩派都能做到雖有俗語、俗事、俗題却“不俗”。從新變派到江西詩派，詩人們都用士大夫向上的精神和高雅的情趣抵制俗文化的衝擊，以保持以詩文爲主體的雅文學的高雅，但是，俗文化以不可遏制之勢日益鼎盛。

成書于端平二年的《都城紀勝》序云：“自高宗皇帝駐蹕于杭，而杭山水明秀，民物康阜，視京師其過十倍也。雖市肆與京師相侔，然中興已百餘年，列聖相承，太平日久，前後經營至矣，輻輳集矣，其與中興時又過數十倍也。”市民文學和市民文化隨着城市的興盛而興盛，“説話”以及“瓦舍衆伎”，還有宋雜劇、南戲都繁榮昌盛，不僅在城市非常流行，許多伎藝還深入鄉村，不僅平民百姓歡迎，官僚、士大夫也樂此不疲。《夢粱録》卷二十“妓樂”云：“朝廷御宴，是歌板色承應；如府第富户，多于邪街等處，擇其能謳妓女，顧倩祗應；或官府公筵及三學齋會、縉紳同年會、鄉會，皆官差諸庫角妓祗直。”可以看到無論是“朝廷御宴”、“府第富户”家筵，還有公私集會，優伶樂户都

是必不可少。“今士庶多以從省，筵會或社會皆用融和坊、新街及下瓦子等處散樂家，女童裝末，加以弦索賺曲，祗應而已。”（《夢粱録》卷二十）這還是“從省”的士庶“筵會或社會”，可見俗文化的普及。《都城紀勝》、《夢粱録》、《武林舊事》對南宋俗文化的興盛有詳細的描述，讓我們看到南宋俗文化的繁榮，已經是元代俗文化鼎盛的前奏。雅俗文化力量的消長在南宋非常明顯，我們可以説南宋是雅文化衰落、俗文化發展的大轉折時期。

在文化轉型的南宋，雅文化不斷受到日益强大的俗文化衝擊，開始不可逆轉地衰落，而作爲雅文化的中堅之一，詩人和他們的詩歌，又一次面對俗文化的强盛。從這個意義上講，“南渡之尤、楊、范、陸，絶類元和”（《宋詩略》自序），無疑十分確切。中興詩人們對俗文化的衝擊有不同反應，大多數詩人堅守風雅傳統，極力維護詩歌的典雅純净，如陸游試圖保持詩歌的“不俗”，他反對學習已經俗化的晚唐詩：“文章光焰伏不起，甚者自謂宗晚唐”（《追感往事》其三）；“數仞李杜墻，常恨欠領會。元白纔倚門，温李真自鄶”（《示子遹》）；“天未喪斯文，杜老乃獨出。陵遲至元白，固已可憤疾。及觀晚唐作，令人欲焚筆”（《宋都曹屢寄詩作此示之》）；“李白杜甫生不遭，英氣死豈埋蓬蒿。晚唐諸人戰雖鏖，眼暗頭白真徒勞”（《記夢》）……。其態度十分堅決，與楊萬里形成鮮明對比。楊萬里不僅曾經認真“參”晚唐，而且從晚唐詩中領悟到他人領會不到的好處，如“五七言絶句最少而難工，晚唐人與王介甫最工于此”（《誠齋詩話》），“晚唐異味誰同賞，近日詩人輕晚唐”（《讀笠澤叢書》其一）。陸、楊對待晚唐的不同態度，事實上是對待俗文學的態度。正因爲這種不同的態度，陸游的詩歌纔會屬于“雅”的范疇，而楊萬里的

詩歌纔會"諧俗"，屬于俗文學的范疇。陸游、楊萬里對"晚唐"兩種截然不同的態度，代表了南宋詩人在文化轉型時期對待俗文化的態度。而范成大介乎兩人之間，他早年學王建，已經濡染晚唐，所謂"初年吟詠，實沿溯中唐以下"（《四庫全書總目》卷一百六十），入手便俗，但是後來他"追溯蘇黄遺法"，向雅文學靠攏，到晚年雅俗結合，寫出亦俗亦雅的田園詩，他代表雅俗文化轉型時期的中間力量。這正是翁方綱、李慈銘認爲陸游最雅、成就最高，范成大次之，而楊萬里一無是處的原因。

儘管陸游、范成大、楊萬里對待俗文化的態度不同，但是俗文化對他們都有不同程度的影響。具體地看，陸游、楊萬里、范成大與南宋俗文學、俗文化多少都有些關係。陸游《春社》四首之四云："太平處處是優場，社日兒童喜欲狂；且看參軍喚蒼鶻，京都新禁舞齋郎。"寫出太平時期社戲的盛況。他的《小舟游近村舍舟步歸》四首之四云："斜陽古柳趙家莊，負鼓盲翁正作場。身後是非誰管得，滿村聽説蔡中郎。"寫出説唱藝術在農村的演出情況。家居周圍俗文化如此興盛，很難説對詩人没有影響，陸游在"華燈縱博"、"寶釵艷舞"、"琵琶弦急"、"羯鼓手匀"中悟出詩家三昧，就説明了俗文化對他的影響非常直接。楊萬里對當時的民歌尤其是竹枝歌有濃厚的興趣，他的《江西道院集》中有《過烏石大小二浪灘俗呼爲郎因戲作竹枝歌二首》、《過白沙竹枝歌》。《朝天續集》的《竹枝歌有序》云："晚發丹陽館，五更至丹陽縣。舟人與牽夫終夕有聲，蓋吟謳嘯謔，以相其勞者。其辭亦略可辨，有云'張哥哥，李哥哥，大家着力一起拖'；又云'一休休，二休休，月子彎彎照幾州'。其辭凄婉，一唱衆和，因隱括之爲《竹枝》云。"《江東集》中有《圩丁詞十解》，序曰：

"……余因作詞，以擬劉夢得《竹枝》、《柳枝》之聲，以授圩丁之修圩者歌之，以相其勞云。"《江東集》中還有《和道父山歌》序云："夜卧舟中，聞有唱山歌者，倚其聲作二首。"雖然前人也有《竹枝》、《柳枝》歌，但楊萬里則所作較多，而且更加接近民歌本來面目，他的詩風亦受其影響。楊萬里詩集中還有大量的"轆轤體"、"進退格"、"俳體"這些不登大雅之堂的俗體詩格。楊萬里對待俗文化不像陸游那樣矜持，所以他不是旁觀俗文學，而是時時身體力行地引俗入雅。范成大有《詠河市歌者》"豈是從容唱渭城，個中當有不平鳴。可憐日晏忍饑面，强作春深求友聲"，對河市伶人表示同情。此外，范成大對鄉風民俗最爲關注，有大量寫民間風俗的詩歌，爲前人少有。

除了比較明顯的聯繫外，俗文化對陸游、楊萬里、范成大的影響，主要是促使他們詩歌的內容思想、情調風格明顯俗化。陸游詩歌的題材、内容、思想在三人中最有意義并受多數人稱道，但是錢鍾書指出："放翁詩余所喜誦，而有二痴事：好譽兒，好説夢。兒實庸材，夢太得意，已令人生倦矣。復有二官腔：好談匡救之略，心性之學；一則矜誕無當，一則酸腐可厭。……放翁愛國詩中功名之念，勝于君國之思。鋪張排場，危事而易言之。"（《談藝録》132頁）此外，陸游寫日常閑適生活的詩，在明清詩人中廣爲流傳，不少人"惟取其流連光景可以剽竊移掇者，轉相販鬻"（《四庫全書總目》卷一百六十《劍南詩稿》），以至造成陸游"老清客"形象，可見其入俗已深。與陸游相比，楊萬里、范成大詩歌的題材、内容、思想就更加"俗"，閲讀二人詩集便可體會。陸游堅决反對晚唐，但是他的詩歌摹仿晚唐和受晚唐影響處不一而足，尤其是"放翁五七律寫景叙事之工細圓匀者，與中

晚唐人如香山、浪仙、飛卿、表聖、武功、玄英格調皆極相似，又不特近丁卯而已”（詳參《談藝録》123－125頁）。在陸游的律詩中，有十分俗化的中晚唐格調，這是他“蹊徑太熟”、“流滑淺易”、“淺直”等等的主要原因。范成大筆下有賣卜者、鬻魚菜者、賣藥者這些市井小販，還有，他“晚年寫老疾之態，多如人意所欲言”（《越縵堂日記》光緒乙酉七月十一），而他最突出的是把鄉村風情寫得親切可感，“體不高、神不遠”，非常入俗。楊萬里的“諧俗”、“稍徇俗尚”是有意爲之，因此其“俗”更是顯而易見。

詩歌中的“南宋習氣”，是文化轉型的大氛圍所致，也是詩歌本身發展的必然趨勢，詩歌經過數千年的發展，到江西詩派經過了最後一次雅化，已經是雅極必俗了，所以南宋詩歌順勢而下，也是不可阻擋的規律。與雖同處于南宋俗文化氛圍的詞來比，南宋詞的高度雅化，恰好與詩的俗化方向相反，因爲詞纔發展不久，而且纔進入由俗入雅階段，可以説明如果不是文學發展的必然趨勢，外界的環境對文學不會産生鉅大的影響。因此，“南宋習氣”是詩歌發展與文化轉型同步相應的結果，而“誠齋體”是“南宋習氣”的典型反應。

從唐音到宋調，我們的審美情趣、標準、習慣已經轉變了一次，而從北宋到南宋，我們的審美情趣、標準、習慣必須隨着宋調的轉型而再次轉變，否則因爲心存成見，對“南宋習氣”就無法接受。我們需要用不斷發展變化的眼光看待宋詩，而對南宋詩歌，更要用俗文學或白話文學的眼光來審視。

第七章　四靈體：宋調的反撥

嘉定四年（1211），即陸游去世的後一年，四靈之一徐照（?～1211）去世，葉適（1150～1223）作《徐道暉墓誌銘》，稱贊徐照“有詩數百，斫思尤奇，皆橫絶欻起，冰懸雪跨，使讀者變踔憀栗，首肯吟嘆不已。然無異語，皆人所知也，人不能道爾”（《水心文集》卷十七）；并且大力稱揚徐照倡導“唐詩”之功：“然則發今人未悟之機，回百年已廢之學，使後復言唐詩，自君始，不亦詞人墨卿之一快也。”嘉定七年，葉適又在《徐文淵墓誌銘》中再次强調徐璣（1162～1214）以及四靈倡導“唐詩”之功：“初，唐詩廢久，君與其友徐照、翁卷（生卒年不詳）、趙師秀（? ～1219）議曰：‘昔人以浮聲切響、單字支句計巧拙，蓋風騷之至精也。近世乃連篇累牘，汗漫而無禁，豈能名家哉!’四人之語遂極其工，而唐詩由此復行矣。”（《水心文集》卷二十一）四靈倡導“唐詩”的功績，經過葉適的反復宣揚而昭示天下，“唐詩”也因此盛行一時。

四靈之名，本是四靈的自稱：“往歲徐道暉諸人，擺落近世詩律，斂情約性，因狹出奇，合于唐人，誇所未有，皆自號四靈云。”（葉適《水心文集》卷二十九《題劉潛夫南岳詩稿》）而四

靈的名揚天下，則主要由于葉適的揄揚。葉適不僅在徐照、徐璣墓誌銘中鼓吹四靈，而且還編過《四靈詩選》（見許棐《四靈詩選跋》）。“水心先生既嘖嘖嘆賞之，于是四靈天下莫不聞。”（趙汝回《薛師石瓜廬詩序》）范晞文《對床夜話》卷二就有了“四靈體”的説法：“四靈，倡唐詩者也，就而求其工者，趙紫芝也。然具眼猶以爲未盡者，蓋惜其立志未高，而至于姚、賈也。學者闖其閫奥，闢而廣之，猶懼其失，乃尖纖淺易，相扇成風，萬喙一聲，牢不可破，曰：‘此四靈體也。’其植根固，其流波漫，日就衰壞，不復振起。”雖然對“四靈體”持批判的態度，但也説明了四靈體的一些特徵，描繪了“四靈體”風靡一時的盛況。

四靈因爲推行“唐詩”而被稱爲宋調的反撥。但是南宋倡導“唐詩”始于楊萬里，而非四靈。楊萬里至少在淳熙五年以前就力學晚唐，而四靈倡導唐詩決不會早于淳熙五年，人們何以認爲四靈最先倡導“唐詩”？楊萬里和四靈的“唐詩”都是指晚唐詩（即現在人們公認的中晚唐），這一點人所共知，但是楊萬里的晚唐概念非常寬泛，幾乎包括晚唐各家各派的詩，楊萬里最欣賞的是晚唐絶句，稱之爲“晚唐異味”，而且晚唐詩對他來説衹是遍參百家中的參悟對象之一，他最終自創“誠齋體”，使“誠齋體”成爲宋調轉型時期的標誌之一，仍舊屬于宋調。四靈的晚唐詩主要指姚合、賈島，即趙師秀遍選《二妙集》中所謂的“二妙”，雖然趙師秀還有《衆妙集》遍選晚唐七十六家，但四靈在創作時所模仿的没有那樣廣泛，他們主要學習二妙的律詩，尤其是五律，從他們現存不多的理論看，他們欣賞的是晚唐律詩的“浮聲切響、單字支句”，而非“晚唐異味”。更重要的是四靈的創作以模仿“唐詩”達到逼真爲旨歸，并非自成一家，例如趙師秀《哀

山民》云“君詩如賈島，勁筆斡天巧。昔爲人所稱，今爲人所寶”，即以能逼真賈島而稱頌徐照；趙汝回《薛師石瓜廬詩序》云“冶擇淬煉，字字玉響，雜之姚、賈中，人不能辨”，也以四靈逼真姚賈爲達到勝境。因此四靈提倡“唐詩”是真正的提倡唐詩，與楊萬里參“唐詩”有本質差别。所以葉適一再强調四靈首倡“唐詩”之功，而後人也公認唐詩由于四靈纔“復行”天下。四靈的“唐詩”，因而是唐音的復歸，是宋調的反撥。

四靈倡導“唐詩”的目的，據他們自己所言，是對“近世乃連篇累牘、汗漫而無禁”的風氣不滿，希望以“唐詩”這種“風騷之至精”來改變這一局面。四靈的“近世”概念比較含混，葉適《徐斯遠文集序》的一段話可以解釋補充這一概念：“慶曆、嘉祐以來，天下以杜甫爲師，始黜唐人之學，而江西宗派章焉，然而格有高下，技有工拙，趣有淺深、材有大小。以夫汗漫廣莫，徒枵然從之而不足充其所求，曾不如脰鳴吻决，出毫芒之奇，可以運轉而無極也。故近歲學者，已復稍趨于唐而有獲焉。”葉適差不多可以稱作四靈的代言人，他所説的“汗漫廣莫”與四靈的“汗漫而無禁”意思完全一致，所以我們可以斷定四靈的“近世”是指“慶曆、嘉祐以來”。由此看來，四靈的志向可謂遠大，他們反撥的不僅僅是葉適着重提到的江西詩派，而且是從新變派以來的整個宋調。不僅如此，從葉適在《徐道暉墓誌銘》中的一段言論來看，他們還有意針對朱熹及理學詩派：“蓋魏晋名家，多發興高遠之言，少驗物切近之實；及沈約、謝朓‘永明體’出，士争效之，初尤甚艱，或僅得一偶句，便已名世矣，夫束字十餘，五色彰施，而律吕相應，豈易工哉。故善爲是者，取成于心，寄妍于物，融會一法，涵受萬象，豨苓桔梗，時而爲

帝，無不按節赴之，君尊臣卑，賓順主穆，如丸投區、矢破的，此唐人之精也。然厭之者，謂其纖碎而害道，淫肆而亂雅，至于廷設九奏，廣袖大舞，而反以浮響疑宮商，布縷繆組綉，則失其所以爲詩也。”將朱熹的一段詩論作個比較，葉適的針對性就非常明顯。朱熹云：“自唐初以前，其爲詩者固有高下，而法猶未變；至律詩出，而詩人與詩始皆大變；以至今日，益巧益密，而無復古人之風矣。”（《答鞏仲至書》其四）朱熹提倡“唐初以前”詩，要“復古人之風”，而葉適針鋒相對，認爲齊梁“永明體”以後，詩歌纔有大發展，到了唐代，纔有律詩的大盛，纔有“唐人之精”，而“唐人之精”纔是真正意義的詩歌。葉適與朱熹不僅思想觀點不同，而且詩歌觀點也截然相反。葉適在《徐道暉墓誌銘》中説這段話，應該説也能代表四靈的一些意思。因此，四靈所反撥的，不僅是宋調，而且還有宋調的旁支。

四靈首先從鍛煉律詩的“單字支句”來反撥宋調，他們都學習賈島、姚合的苦吟和鍛煉，以求字、句的工巧穩妥。例如，“趙天樂《冷泉夜坐》詩云：‘樓鐘晴更響，池水夜如深。’後改‘更’爲‘聽’，改‘如’爲‘觀’。《病起》詩云：‘朝客偶知承送藥，野僧相保爲持經。’後改‘承’作‘親’，改‘爲’作‘密’。二聯改此四字，精神頓異，真如光弼入子儀軍矣”（《詩人玉屑》卷十九引《玉林詩話》）。趙師秀這種煉“字”的作法，在四靈的詩歌創作中非常普遍運用，形成一種特色，這就是四靈的“冶擇淬煉”。四靈鍛煉出的有些“支句”爲人稱道：“宋末諸人學晚唐者，趙師秀‘野水多于地，春山半是雲’，徐道暉‘流來天際水，截斷世間塵’，……翁靈舒‘嵐蒸空寺壞，雪壓小庵清’，世亦稱之。”（《詩藪》外編卷五）四靈詩中大多是這類小巧

的“支句”。四靈之所以把全副精力都用于計較律詩“單字支句”的工拙上，主要是針對自新變派以來律詩尤其是蘇軾、黄庭堅、陳師道的律詩，或以“氣格”取勝，或以“筋骨思理”、“才學”見長，而不太留意以“單字支句”擅場，即四靈所謂“連篇累牘、汗漫而無禁”的作風。陳師道也“劚刻堅苦”，但陳師道主要是爲了洗净鉛華，語意脱俗，與四靈求字句工穩不同。四靈這種着眼點無疑是恰當的，但是四靈矯枉過正，衹注意律詩尤其是五律字句的鍛煉，而不留意煉意煉格及詩歌其他更重要的方面，所以不久就引起了强烈的批評，早年學習四靈的劉克莊就指出：“古人之詩，大篇短章皆工。後人不能皆工，始以一聯一句擅名。頃趙紫芝諸人尤尚五言律體，紫芝之言曰：‘一篇幸止有四十字，更增一字，吾末如之何矣。’其所言如此。”（《後村先生大全集》卷九十四《野谷詩序》）這是批評四靈才思窘迫，不能工于大篇，衹能以五律這種小碎篇章的“一聯一句擅名”。劉克莊又云：“近時詩人竭心思搜索，極筆力雕鎸，不離唐律，少者二韵，或四十字，增至五十六字而止……雖窮搜索之功，而不能掩其寒儉刻削之態。”（同上卷九十七《晚覺翁稿序》）後人對四靈的批評基本上承襲劉克莊，如“蓋四靈之詩，雖鏤心鉥腎，刻意雕琢，而取徑太狹，終不免破碎尖酸之病”（《四庫全書總目》卷一六二《芳蘭軒集》）；“其（趙師秀）詩亦學晚唐，然大抵多得于武功一派，專以煉句爲工，而句法又以煉字爲要”（同上《清苑齋集》）。這些都確切指出了四靈的新弊端。

四靈其次從講求律詩的“浮聲切響”來反撥宋調，他們非常注意“律吕相應”、“按節赴之”，這顯然是針對江西詩派的拗體詩，以及朱熹所謂“唐初以前”聲律尚未形成的“古人之風”，

尤其是後者。張耒云："以聲律作詩，其末流也，而自唐至今，詩人謹守之。獨魯直一掃古今，出胸臆，破弃聲律，作五七言，如金石未作鐘磬，聲和渾然，有律吕外意。"（《竹莊詩話》引）江西詩派的拗體詩，是要"破弃"永明體以後日益完善的近體聲律，恢復近體詩未形成前的"聲和渾然"，從本質上講也是一種復古，但是與朱熹的復古還有差異，朱熹是希望復"古體"或"古風"，并非是求律詩聲律的變化，因此，四靈專意寫律詩，本身就是對朱熹的反撥，而其恢復唐人聲律，則針對江西詩派。"自中唐以後，律詩盛行，競講聲病，固多音節和諧，風調圓美。"（《甌北詩話》卷十一）江西詩派和"理學"破壞了這種"和諧"，而四靈則以"浮聲切響"恢復"中唐以後"的"和諧"傳統。四靈的律詩嚴守聲律規範，平仄和諧，以糾正江西詩派的拗折槎牙，以及理學詩派的忽視聲律。劉克莊云："近世理學興而詩律壞，惟永嘉四靈復爲言。"（《林子顯詩序》）指出四靈之所以講求"詩律"，主要是因爲"理學興"破壞了"詩律"。明人徐象梅對這一點闡述得更清楚："自乾淳以來，濂洛之學方行，諸老類以窮經相尚，時或言志取足而止，固不暇如昔人體驗聲病，俾律吕相宣也。至潘檉出，始倡爲唐詩，而師秀與徐照、翁卷、徐璣繹尋遺緒，日鍛月煉，一字不苟下，于是唐體盛行，其詩清新圓美。"（《兩浙名賢傳》卷四十六《趙師秀傳》）四靈在聲律方面的"圓美"與吕本中活法的"流轉圓美"非常一致，可以看出南渡以後詩歌發展大趨勢的統一。"體驗聲病，俾律吕相宣"，本來是律詩的基本要求，而葉適和四靈反復强調，使其具有了詩史上意義。

除了四靈所標舉的兩點"風騷之至精"外，從四靈的創作上

看，他們非常注意律詩的寫景和意境，這與江西詩派律詩以意勝和以筋骨見長作風完全不同。四靈的詩歌題材以清淡幽静的山水風景爲主，他們以極力描摹、刻畫出這些風景，從而形成野逸清雅的意境爲目的，試舉四靈非常普遍、典型的詩各一首以説明這方面的共性。趙師秀《桐柏觀》："山深地忽平，縹緲見殊庭。瀑近春風濕，松多曉日清。石壇遺鶴羽，粉壁剥龍形。道士玉靈寶，輕强滿百齡。"翁卷《書隱者所居》："百事已無機，空林不掩扉。蜂沾朝露出，鶴帶晚雲歸。石老苔爲貌，松寒薜作衣。山翁與漁父，相過轉依依。"徐照《山中即事》："着屐上崔嵬，呼兒注瓦杯。千岑經雨後，一雁帶秋來。野艇乘湖發，山園逐主開。餘生落樵牧，門巷少塵埃。"徐璣《溪上》："十日清溪上，新春細雨天。緑波隨棹起，白鳥望舟眠。麥秀初如草，雲濃半是烟。却愁山路險，明日捨溪船。"四靈詩集中最多的就是這種詩，且首首之間，没有差别，四人之間也十分雷同。這種清淡幽静的景致，這種野逸清雅的意境，構成了四靈詩全部。這使我們明白宋末方回爲什麽那樣推崇陳師道的五律——方回不停地强調陳師道的五律"全是骨、全是味"，决不"拈花簇葉"，"四十字無一字寫景"，完全是有感于四靈的五律陳陳相因。陳師道的五律是典型的宋調五律，即便是寫景，也是洗净陳言，充滿骨力和傲岸之氣，决不像四靈這樣因襲和瑣細柔弱。譬如他的《登快哉亭》，方回指出："全篇勁健清瘦，尾句尤幽邃"（《瀛奎律髓匯評》卷一）；紀昀稱道其"刻意陶洗，氣格老健"，并云："五、六挺拔，此後山神力大處。晚唐人到此，平平拖下也。"（同上）但是陳師道的五律也因此顯得老硬枯瘦，缺少和諧優美的意境，而四靈五律則相反，以清雅細美的意境取勝，并以此形成"四靈體"的主

體，使其在南宋後期廣爲流行，江湖詩派的五律基本學四靈。厭惡江西詩派的人指出：“四靈以清苦爲詩，一洗黄陳之惡氣象、獰面目，然間架太狹，學問太淺，更不如黄陳有力也。”（《寒廳詩話》）四靈以“清苦”的景致和意境矯正江西詩派的“惡氣象、獰面目”，又回歸“唐詩”的審美趣味。此外，“誠齋體”也以寫景爲主，但楊萬里的寫景没有向唐詩寫景詩的意境回歸，而創造了活潑快捷、靈動新穎的風格，使寫景詩有了嶄新的風貌，四靈的“意境”對“誠齋體”來説，也很不同。

人們一般認爲四靈詩歌繼承姚合、賈島的作風，不用典故，完全用字句模山範水，用白描手法，“捐書以爲詩”，與宋調“資書以爲詩”作風相反，但是從四靈對前人的因襲看，他們并非“捐書以爲詩”。“天樂《送真玉堂》詩云‘每于言事際，便作去朝心’，用唐人林寬語也；《寄趙昌父》詩云‘憶就江樓别，雪晴江月圓’，用無可語也；《贈孔道士》詩云‘生來還姓孔，何不戴儒冠’，用于武陵語也；《瓜廬詩》云‘野水多于地，春山半是雲’，亦用姚合語也。此類甚多，姑舉一二。蓋讀唐詩既多，下筆自然相似，非蹈襲也。其間又有青出于藍者，識者自能辨之。”（《詩人玉屑》卷十九《玉林詩話》）趙師秀是四靈中比較杰出的詩人，其因襲沿用晚唐詩人詩句如此之多，很難説他“捐書以爲詩”，衹能説他的才學比較窘迫，用以取資的“書”比較少罷了。但從客觀效果上，四靈確實給人“捐書以爲詩”的印象，對宋調“以才學爲詩”有一定程度的矯正。

“南宋人詩，如楊誠齋、尤延之、戴石屏、劉後村、曾茶山、周益公輩，皆浪得虚名，粗鄙淺率，自墮惡道，披沙揀金，百不獲一，尚不若九僧、四靈輩，雖規模狹小，力量淺薄，而秀削不

俗，猶多佳句也。”（朱庭珍《筱園詩話》卷四）在南宋詩歌整體趨俗的大勢中，四靈的詩能够以其清苦的生活、清淡的情調、清雅的意境保持“秀削不俗”，這是四靈雖然弱小而没有徹底被人忽略的重要原因，也是四靈對南宋新型宋調的反撥。與姚、賈相比，四靈詩歌比較淺近，這顯然是受了俗文化的影響，但這個影響比較有限度，因爲四靈詩歌不像誠齋體那樣通俗和接近白話。

四靈之選擇“姚、賈”，除了有反撥宋調的目的外，主要由于其生活和性分與姚、賈相近。“姚賈體”一直在隱士、僧人階層流行，始終不衰，宋初的“晚唐體”就是明證。儘管北宋中後期一些僧人也受蘇軾、黄庭堅的影響，如仲殊、參寥、惠洪等人，减少了僧人詩歌的“蔬笋氣”和“酸餡氣”，但氣含蔬笋、語帶烟霞，始終被認爲是隱士、僧人詩歌的正宗，所以四靈非常自然地選擇“姚賈體”，而類似于隱士的江湖詩人也接受了四靈推崇的“姚賈體”。四靈體被認爲是宋初“晚唐體”在宋末的復歸，從題材、形式、風格、意境上看，兩者之間的確區别不是很大，儘管有人認爲四靈“率淺近，不若惠崇輩之精深也”（《詩藪》外編卷五），但是從總體上看，兩者相似之處更多。

四靈才思窘迫，取徑不高，規模狹小，瑣細無力，所謂“淡狹瘦弱不能免，淡者句好意淺，狹者詞修邊幅，瘦者門閥不偉，弱者骨不勁健，即此是不好處”（《瀛奎律髓匯評》卷三三紀昀語），這一點衆所周知。他們在創作上毫無創新，成就不大，甚至還超不過宋初“晚唐體”，但是他們的影響却絶非宋初“晚唐體”可比。“風流相沿，用意益篤，永嘉視昔之江西，幾似矣，豈不勝哉”（王綽《薛瓜廬墓誌銘》），四靈體影響的“永嘉”詩，幾乎可以媲美江西詩派；“江湖詩人多效其體，一時謂之唐音”

(《滄浪詩話·詩辨》), 四靈體直接影響到江湖詩派的形成;“舊止四人爲律體, 今通天下話頭行”(《後村先生大全集》卷十六《題蔡炷主簿詩卷》), 四靈使“唐音”風靡南宋後期。四靈體在宋詩史上的意義遠遠超過宋初“晚唐體”, 四靈最早用“唐詩”來反撥宋調, 不僅開啓南宋詩歌創作尊崇“唐詩”之風, 而且開啓元、明詩歌尊唐抑宋的先河。

第八章　江湖詩派：宋調的變異

第一節　江湖詩派與四靈體、江西詩派的關係

江湖詩派領袖之一劉克莊（1187～1269）云："今江湖諸人競爲四靈體，君（滿領衛）卷中時有三數句似四靈。"（《後村先生大全集》卷一一一《滿領衛詩題跋》）嚴羽《滄浪詩話·詩辨》云："近世趙紫芝、翁靈舒輩，獨喜賈島、姚合之詩，稍稍復就清苦之風，江湖詩人多效其體，一時自謂之唐音。"南宋還有一些大致相同的說法，譬如《南宋群賢小集·瓜廬詩卷末附王綽薛瓜廬墓誌銘》："永嘉之作唐詩者，首四靈。繼靈之後，則有劉詠道，戴文子、張直翁、潘幼明、趙幾道、劉成道、盧次夔、趙叔魯、趙端行、陳叔方者作，而鼓舞倡率，從容指論，則又有瓜廬隱君薛景石者焉。……繼諸家後，又有徐太古、陳居端、胡象德、高竹友之倫。風流相沿，用意益篤，永嘉視昔之江西幾似矣，豈不盛哉！"王綽所列舉的永嘉詩人，其中劉植成道、盧祖皋次夔、趙汝回幾道、薛師石景石等人又被列入江湖詩派，成爲江湖詩派學四靈"作唐詩"的明顯例證。劉克莊是江湖詩派中

人，嚴羽、王綽等人與江湖詩派所處時代最近，而且與江湖詩派一些詩人有些交往，所以他們的這些說法極爲後人重視，人們就此認定江湖詩派效法四靈，與四靈一樣是“唐音”。譬如全祖望《宋詩紀事序》云：“永嘉徐、趙諸公，以清虛便利之調行之，見賞于水心，則四靈派也，而宋詩又一變。嘉定以後，江湖小集盛行，多四靈之徒也。”《四庫全書總目》卷一六四《梅屋集》提要云：“（江湖詩派）大抵以趙紫芝等爲矩矱。”

的確，不少江湖詩人受四靈和時風影響，欣賞并倡導和創作“唐詩”。例如：

（武衍）《適安乙稿》，句新意到，格律步驟多法唐人；且愛誦天樂、石屏詩，則知其源脈有自來矣。

武衍《適安藏拙餘稿》乙卷趙希意跋

（武衍）平生最愛讀洪文敏所編唐絶句，手之輒不忍置。今閱此卷，何翅千里對似人也。

武衍《適安藏拙餘稿》張賁甫序

（張奕）不喜為舉子學，專意于詩，每以賈島、姚合為法，所著僅成帙，清深閑雅，宛有唐人風致。至其得意警絶之句，雜之兩人集内，殆未易辨。

張奕《秋江烟草》丁焴跋

林君（林尚仁）詩專以姚合、賈島為法，而精妥深潤則過之。

林尚仁《端隱吟稿》陳必復跋

雲泉（薛嵎）詩本用唐體，物與理稱，自成一家。

薛嵎《雲泉詩》趙汝回跋

今人宗晚唐，琢句亦清好。

陳鑒之《東齋小集·題陳景説詩稿後三首之一》

君詩何所似？絶似晚唐詩。寫出春雲狀，融成白雪詞。

胡仲參《竹莊小稿·題雪舟雲心二友吟卷》

斯人懷妙質，事事合唐賢。命短于長吉，吟清似閬仙。

羅椅《題方武成詩卷》

自作還相送，唐詩結伴來。

朱繼芳《桃源罷官芸居（陳起）以唐詩拙作贈别》

松間哦魯頌，花下看唐詩。

黄大受《露香拾稿·歸來》

燒柏子香讀周易，滴荷花露寫唐詩。

鄒登龍《梅屋吟·幽詩》

……

“唐詩”幾乎成了稱贊一些江湖詩人詩的絶妙好辭，饋贈的佳品，以及不少江湖詩人心目中最具閑情逸致的雅事。

閲讀《江湖小集》、《江湖後集》，能够感受到江湖詩人力圖表現出“唐人風致”，尤其是五律，要表現出四靈崇尚姚合、賈島所突出的那種“清麗婉約”、“清深閑雅”、“清好”等。這似乎可以斷定江湖詩派所寫的詩接近“四靈”。

但是，江湖詩派是個十分龐雜的群體，而且活動的時間比四靈長得多，所以，他們的“唐體”概念不僅比四靈寬泛得多，而且在“唐體”大盛之後，他們中的有識之士，能够認識到“唐體”的局限，試圖超越“唐體”。江湖詩派的“唐體”，以“晚唐”諸家數爲主，幾乎包括現在所説的中晚唐的大小詩人，這一

點，劉克莊的《後村詩話》以及不少詩序裏評説得最爲全面充分。《後村詩話》後集、續集尤其是新集，談及中晚唐詩人有韓愈、柳宗元、元稹、白居易、鄭谷、薛能、張籍、王建、孟郊、賈島、盧仝、劉叉、韓致光、吴子華、盧綸、李益、劉長卿、許渾、韋應物、錢起、郎士元、溫庭筠、李商隱、杜牧、李賀、戴叔倫、方幹、皮日休、陸龜蒙、杜荀鶴、羅隱等等，劉克莊對這些詩人一一評説，分析其優點、缺點，指出其可學之處，此外，他還曾"選晚唐數家詩既盡"（《後村詩話》新集卷六）。劉克莊是江湖詩派的領袖，他的觀點無疑代表了江湖詩派的大多數人的認識。江湖詩派的詩人雖然未必對這些家數一一模仿，但對其心嚮往之却是無可置疑，江湖詩人散見的論詩語中也時不時提到這些中晚唐詩人。如果有人説某人的詩效仿或類似中晚唐某人，這在當時是一種很高的贊賞，譬如趙汝談《題天臺戴式之詩稿》云"台嶺散仙人，詩家小叔倫"，使得戴復古聲名大震（《後村詩話》新集卷六載）。鄭斯立《贈陳宗之》："誦其（陳起）所爲詩，刻苦雕肺肝。陶韋淡不俗，郊島深以艱。君勇欲兼之，日夜吟辛酸。"這成爲江湖詩派評詩的一種常見方式。可以説衹要"晚唐"詩人有一技之長，江湖詩人都會效仿。

不僅如此，江湖詩人的"唐體"還上溯到初、盛唐不少詩人，涵蓋廣泛，可以説是"泛唐體"。且看江湖詩人所談到的晚唐以外的唐代其他詩人：

昔南塘（趙汝談）力勉余息近體而續陳（子昂《感遇》三十八首）李（白《古風》六十六首）之作。

《後村詩話》後集卷二

野齋（周文璞）《灌口二郎歌》、《聽歐陽琴行》、《金銅塔歌》、不減（李）賀（李）白。

張端義《貴耳集》

式之（戴復古）詩天然不費斧鑿處，大似高三十五（適）輩。使生遇少陵，必將有“佳句法如何”之問。晚唐諸子，當讓一面。

姚鏞《雪蓬稿·雜著·題戴石屏詩卷後》

高、岑二公詩，氣魄力量，音調節奏，生逢開元承平之際，與李、杜二公更唱迭吟，所謂治世之音也。天寶離亂之後，所作率多窮愁感嘆意，録之以觀世變。

《後村詩話》新集卷三

郊島輩旬鍛月煉者，（岑）參談笑得之，詞語壯浪，意象開闊。荆公選唐詩，此二家（高適、岑參）最多。

《後村詩話》後集卷二

其（王維）詩擺落世間腥腐，非食烟火人口中語。

同上新集卷三

飄零憂國杜陵老，感遇傷時陳子昂。近日不聞秋鶴唳，亂蟬無數噪斜陽。

戴復古《論詩十絶》之六

高吟比興體，力救風雅衰。詠史數十篇，才氣一何壯。

戴復古《杜甫祠》

遍参百家體，終乃師杜甫。

戴復古《祝二嚴》

古今言詩，莫尚于老杜。

樂雷發《雪磯叢稿自序》

余選晚唐數家詩既盡，又取儲光羲、崔國輔、楊衡、李端、于武陵、劉商、羊士諤七人一聯半句，以附益之。此七人非晚唐體。

《後村詩話》新集卷六

……

江湖詩人談及的唐代詩人决不止此，他們對唐代有成就的詩人都很崇尚，對杜甫尤其頂禮膜拜。杜甫的詩是不少江湖詩人的創作楷模，譬如葉茵對杜甫即崇拜有加，他的詩常引杜甫詩句作注，他的順適堂取杜甫"洗然順所適"之詩意（見《順適堂吟稿》中《賦順適堂》詩題下注），《幼弟墓下》自注云"草庵扁'看雲'，用少陵句"，詩句有"寥寥今古意，獨許少陵知"。又有《草堂》詩："從此禪門多事在，篆香重課少陵詩。"這證明江湖詩人的審美標準并不低下，審美趣味也不狹窄，他們的"唐體"概念的内涵與外延都比四靈深廣。

事實上，在四靈倡導姚、賈詩風的同時，有些江湖詩人就有不同的看法，即如王綽《薛瓜廬墓誌銘》中提到的薛師石和趙汝回，就與四靈有所不同，趙汝回在嘉熙元年（1237）爲薛師石《瓜廬集》作的序中説："水心先生既嘖嘖敦賞之，于是四靈之名天下莫不聞。而瓜廬翁薛景石每與聚吟，獨主古淡，融狹爲廣，夷鏤爲素，神悟意到，自然清空，如秋天迥潔，風過而成聲，雲出而成文。間謂四靈：'君爲姚賈，吾于陶謝韋杜何如也?'……日爲文會，論切闓析，恐不人人陶謝韋杜也。"（《江湖小集》卷七十三）可以得知，薛師石在四靈體盛行之時，就與四靈觀點不一致，提出以陶謝韋杜爲法。徐集孫在四靈過世之後云："晚唐

吟派續于誰？一脉纔昌復已而。四靈人物嗟寥落，千古風騷意俊奇。公去遥遥誰可法？少陵終始是我師。”（《竹所吟稿·趙紫芝墓》）他不再以四靈及姚賈爲法，而要以杜甫爲師。葉茵在《次孫花翁韵》中説：“拈來唐句法，元入小乘禪。”對“唐句法”也似有不滿。宋伯仁在嘉熙年間（1237～1240）還針對四靈及唐詩的流行提出：“古人以詩陶寫性情，隨其所長而已，安能一天下人之心如一人之心，吁！此詩門之多事也。甚至裂眦怒争，必欲字字浪仙，篇篇荀鶴，殊未思騷選文章于世何用。”（《雪岩吟草西塍集》）對詩壇盡行“唐詩”非常不滿，而要以《離騷》、《文選》爲楷模。戴復古稱賞其侄孫戴昺：“不學晚唐體，曾聞大雅音。”（《石屏詩集》卷三《侄孫昺以東野農歌一編來，細讀足以啓予》）對其侄孫能超越“晚唐體”而學《詩經·大雅》頗爲贊同。江湖詩派晚期詩人劉翼對迷戀唐詩的做法也頗不以爲然，他的《心游摘稿》裏有一首詩《戲和劉雪巢題壁韵》，針對劉雪巢“不知何處有唐詩”而來（見此詩題下注），詩云：“吟懷衹怕俗塵迷，若慕唐人也自痴。要識性情根極處，請觀三百五篇詩。”劉翼是理學家陳藻的嫡傳，所以提出以《詩經》爲法。宋伯仁、戴復古、戴昺和劉翼不僅對晚唐詩不滿，而且要超越整個唐詩而復古。

還有更多的江湖詩人對四靈體及晚唐詩的缺陷有清楚的認識，提出以盛唐爲法。例如：

劉克莊云：“如永嘉詩人，極力馳驟，纔望見賈島、姚合之藩而已，余詩亦然，十年前始厭之。欲息唐律，專造古體。”（《後村先生大全集》卷九十四《瓜圃集序》）又云：“余嘗病世之

為唐律者，膠攣淺易，窘局才思，千篇一律。”(同上《劉圻父詩序》)又云：“司空表聖有書與李生論詩，略云：‘王右丞、韋蘇州，澄淡精緻，豈妨遒舉。賈浪仙雖有警句，視其全篇意思殊餒，大抵附于寒澀方可致才，亦為體之不備也。’余謂四靈輩(疑缺“詩似之”)。”(《後村詩話》後集卷一)又云：“唐詩多流麗嫵媚，有粉繪氣，或以辨博名家。”(同上新集卷三)

黄文雷云：“詩以唐體為工，清麗婉約，自有佳處。或者乃病格力之浸卑。”(黄文雷《看雲小稿·自序》)

趙汝回云：“世之病唐詩者，謂其短近，不過景物，無一言及理。”(薛嵎《雲泉詩序》)

姚鏞云：“詩盛于唐，極盛于開元天寶間，昭僖以後則氣索矣。世變使然，可與識者道也。”(《雪蓬稿·雜著·題戴石屏詩卷後》)

周弼云：“元和蓋詩之極盛，其實體制自此始散，僻字險韵以為高，率意放詞以為通，皆有其漸，一變則成五代之陋也。”(《對床夜語》卷二引周弼語)又云：“不專瘦島元和末，要且長城大曆間。”(《汶陽端平詩雋》卷三《送陳雲崖游三衢》)

高翥云：“古以漢魏為至，律必開元以前。……天寶以還，五代而上，但堪代燭云爾。”(《報友人書》)

宋伯仁云：“想斟新社酒，多讀盛唐詩。”(《雪岩吟草甲卷忘機集》附《寄鄭貢父秀才》)

不少江湖派詩人正是意識到四靈體、晚唐詩的缺陷或者局限纔力求改變的。陳必復《山居存稿·自序》云：“余愛晚唐諸子，其詩清深閑雅，如幽人野士，沖淡自賞，要皆自成一家。及讀少

陵先生集，然後知晚唐諸子之詩盡在是矣，所謂詩之集大成者也。不佞三熏三沐，敬以先生爲法，雖夫子之道，不可階而升，然鑽堅仰高，不敢不由是乎勉。”清楚地表述了他的轉變過程。陳必復的轉變過程在江湖詩派中有一定代表性。

江湖詩派最初學唐詩、倡導唐詩，與四靈一樣，是要矯正江西詩派的弊端。這一點，與四靈交往頗密的趙汝回有較清楚的認識，他不僅説過“四靈詩體變江西”（《徐太古主清江簿》），而且在理宗淳祐九年（1249）爲薛嵎《雲泉詩》作序云：“近世論詩有選體，有唐體。唐之晚爲昆體，本朝有江西體，江西起于變昆，昆不足道也；而江西以力勝，少涵詠之旨。獨選體近古，然無律詩，故唐詩最著。”這幾句話清楚指出了江西詩派的弊端以及當時倡導學習唐詩的原因，我們由此可知，四靈倡導唐詩是經過深思熟慮和精心選擇的。江西詩派的弊端在北宋末、南宋初已經暴露無遺，派内派外的不少詩人都逐漸認識其弊端，而且通過各種努力進行批評修正，吕本中等人用“活法”進行内部改良，楊萬里等人宣布跳出江西窠臼，而四靈公然以“唐詩”進行反撥，引起江湖詩派的響應。但是，江湖詩派與江西詩派的關係，遠較四靈與江西詩派的關係複雜。

早期的江湖派詩人，如陳造（1133～1203）、敖陶孫（1154～1227）、劉過（1154～1206）、姜夔（1155？～1209）、鞏豐（生卒年不詳）、劉翰（生卒年不詳）等人，差不多都曾是江西詩派的追隨者。陳造云：“文章光騰萬丈長，錦官老杜豫章黄。”（《江湖長翁集·吟詩自笑》）陳造直接以黄庭堅接續杜甫。他推尊黄庭堅，喜歡用典，有時直接從黄庭堅的詩裏擷取辭藻，例如“笑翁渾似魚千里，小圃周圍日幾遭”（《江湖長翁集·閑居》），其

中“魚千里”一詞，黄庭堅的詩中至少出現過四次（詳見錢鍾書《談藝録》第5頁）；“十里髻鬟誰綰結”（《江湖長翁集·復次韵》），顯然從黄庭堅《雨中登岳陽樓望君山》其二“綰結湘娥十二鬟”來；他的《復次韵寄程帥二首》其一“行春倏喜花圍屋，借景何殊月在池”，自注來自“南昌‘當官借景未妨民，恰似鑿池取明月’”；他的《凌晨張司户惠詩次韵》“碧水如天擬夢鷗”，自注云“山谷詩‘夢作白鷗去，江南水如天’”；他的《吟詩自笑》“投荒忍死經人鮓，討飯充腸上岳陽”，自注云“南昌詩云：‘我雖窮至骨，猶勝杜陵老。憶昔上岳陽，一飯從人討。’”陳造對黄庭堅詩字追句摩，真可謂崇拜之至。所以，直到南宋中晚期詩人們紛紛掙脱江西詩派的束縛時，他仍然堅守江西詩法而不肯改變。敖陶孫也是如此，他對黄庭堅、陳師道、韓駒、吕本中詩都有評價：“山谷如陶弘景祇召入宫，析理談玄，而松風之夢故在；……後山如九臯獨唳，深林孤芳，沖寂自妍，不求識賞；……。”（《詩評》）陳衍《宋詩精華録》卷四稱之爲“真是詩人之詩”的三首自次其韵的竹詩：《洗竹簡諸公同賦》、《用前韵謝竹主人陳元仰》、《竹間新闢一地可坐十客用前韵刻竹上》，深得黄庭堅七古三昧。王士禛認爲“敖陶孫器之《臞翁集》古詩歌行頗有盛時江西風氣”（《帶經堂詩話》卷十）。錢鍾書先生指出：“自從楊萬里以後，一般詩人都想擺脱江西詩派的影響，陳造和敖陶孫兩人是顯著的例外。”（《宋詩選注》）劉過自稱是“江西析派”（《次劉啓之韵》），他的詩雖然不同于江西詩派正體，但一生豪氣不除，顯然比江湖詩派其他詩人有力度，是江西詩派的餘音。

與陳造、敖陶孫、劉過不同，姜夔自覺從江西詩派跳出，從“唐詩”中汲取營養，最終自成一家。姜夔的情况與楊萬里相似，

代表了當時詩壇的主潮。他説："近過梁谿，見尤延之先生，問余詩自誰氏，余對以異時泛閲衆作，已而病其駁如也，三熏三沐，師黄太師氏，居數年，一語噤不敢吐，始大悟學即病，顧不若無所學之爲得，雖黄詩亦偃然高閣矣。"（《白石道人詩集自叙》）姜夔雖然没有提到學"唐詩"，但他的同輩人説他"古體黄陳家格律，短章温李氏才情"（項安世《平庵悔稿》卷七《謝姜夔秀才示詩卷》）；"内翰梁公，……愛其（姜夔）詩似唐人"（周密《齊東野語》卷十二）。姜夔在江湖詩派中詩風極有特色。此外，鞏豐年輕時曾游于吕本中之門，後來也接觸唐詩，葉適説他"片詞半牘，皆清朗得言外趣"（《鞏仲至墓誌銘》）。

江湖詩派稍晚一輩的詩人，有些是先接受了四靈的影響而反對江西，後來又在一定程度上認識到江西詩派的優點，其中劉克莊最具代表性。劉克莊早年學四靈，《南岳詩稿》受葉適稱賞（《葉適集》卷二十九《題劉潛夫南岳詩稿》）。劉克莊對江西詩派有不少批評："宛陵之詩，鳴于慶曆，未幾一變，遂宗王氏之新經，厥後横流則出江西之宗派，正大之理，破于穿鑿；渾厚之體，溢爲尖新。"（《謝副侍郎舉著述啓》）《後村詩話》後集卷二："張嵲鉅山……又評魯直詩文云：'……大抵魯直文不如詩；詩，律不如古，古不如樂府。魯直自以爲出于《詩》與《楚詞》，過矣，蓋規模漢魏以下者也，佳處往往與古樂府、《玉臺新詠》中諸人所作合；其古律詩酷學少陵，雄健太過，遂流而入于險怪。要其病在太著意，欲道古今人所未道語。……'二評不易之論也。"同卷還引用游九言的話批評學習江西詩派的詩人："游默齋序張晋彦詩云：'近世以來學江西詩，不善其學，往往音節聱牙，意象迫切；且論議太多，失古詩吟詠性情之本意。'切中時人之

病。”但劉克莊對江西詩派也有很多褒揚，他寫《江西詩派小序》，對江西詩派各家所長都有闡述，對黄庭堅、陳師道推崇備至：“（黄）會粹百家句律之長，窮極歷代體制之變，……爲本朝詩家宗祖”；“（陳）樹立甚高，其議論不以一字假借人，……詩文高妙一世”。

除劉克莊外，方岳（1198～1262）也是如此，方岳曾對“平生多可曹修士，説我唐詩最逼真”（《秋崖先生小稿》卷五《暑中雜興》八首之六）的評價表示滿意，但他對江西詩派也頗有贊詞：“黄侯授我江西詩禪之宗派，……乃翁詩家第一祖，不用棒喝行諸方。掀翻杜陵自作古，夜半衣鉢誰升堂？單傳橫出二十六，未許歙梅洪雁行。雅聞滕閣藏墨本，欲往從之山阻長。牙簽大册忽在眼，荒臺茅屋森珩璜。”（同上卷三十四《黄宰致江西詩雙井茶》）稱黄庭堅爲“詩家第一祖”，把江西詩派的詩比作“珩璜”；他還説：“後山諸人爲一節，派家也，深山雲卧，松風自寒，飄又欲仙，芰荷衣而芙蓉裳也。也極其摯者黄山谷。”（同上卷四十三《跋陳平仲詩》）他對江西詩派的稱賞，還直接影響了江西詩派的殿軍方回。

戴復古學江西似乎不太爲人注意，但他的從孫戴昺《石屏後集鋟梓敬呈屏翁》云：“新刊後稿又千首，近日江湖誰有之。妙似豫章前集語，老于夔府後來詩。梅深歲月枝逾古，菊飽風霜色轉奇。要洗晚唐還大雅，原揚宗旨破群痴。”（《東野農歌集》卷四）把戴復古的詩推置在杜甫、黄庭堅之間，稱其深妙老健。

林希逸《讀黄詩》：“我生所敬涪江翁，知翁不獨哦詩工。逍遥頗學漆園吏，下筆縱横法略同。自言錦機織錦手，興寄每有離騷風。内篇外篇手分别，冥搜所到真奇絶。頡頏韓柳追莊騷，筆

意尤工是晚節。兩蘇而下秦晁張，閉門覓居陳履常。當時姓名比明月，文莫如蘇詩則黄。……生前忍苦琢詩句，漂泊不憂無死處。今人更病語太奇，哀公不遇今猶故。”

有人題黄敏求《横舟小稿》後云：“涪翁之音調朱弦，至今草木猶芳妍。”（《江湖後集》卷十三）此外高吉對受知于黄庭堅的高荷很羡慕（見《嬾真小集自序》），他的《快閣》一詩，完全是黄庭堅《登快閣》一詩的縮寫。

江湖詩派其他詩人雖然不像劉克莊和方岳對江西詩派的正體有明確的贊賞，但對江西詩派的變調多能接受，吕本中、曾幾、陳與義受到一些江湖詩人的欣賞，如趙庚夫《讀曾文清公集》云：“茶山八十二癯仙，千首新詩手自編。……新如月出初三夜，淡比湯煎第一泉。”《後村詩話》續集卷二“薛能云：‘詩深不敢論。’鄭谷云：‘暮年詩律在，新句更幽微。’詩至于深微極玄，絶妙矣，然二子皆不能踐此言。唐人惟韋、柳，本朝人惟崔德符、陳簡齋能之。”

江湖詩派關于晚唐體與江西詩派的争議，歸根到底是唐詩與宋詩的討論，而事實上，南宋中後期，詩壇上的“晚唐”與“江西”之争常常上升到唐宋詩之争。劉克莊常拿“本朝詩”與唐詩比較：“然謂詩至唐尤存則可，謂詩至唐而止則不可，本朝詩自有高手。杜、李，唐之集大成者也；梅、陸，本朝之集大成者也。”（《李賈縣尉詩卷跋》）“或曰：‘本朝理學、古文高出前代，惟詩視唐似有愧色。’余曰：‘此謂不能言者。其能言者，豈惟不愧于唐，蓋過之矣。’”（《後村先生大全集》卷九十四《本朝五七言絶句序》）“唐文人皆能詩，柳尤高，韓尚非本色，迨本朝，則文人多，詩人少。三百年間，雖人各有集，集各有詩，詩各自爲

體，或尚理致，或負材力，或呈博辨。少者千篇，多至萬首，要皆經義策論之有韵者爾，非古人之詩也。”（《對床夜語》卷二引）這種討論在南宋日漸熾熱，它反映出江湖詩人對唐、宋詩歌清醒的認識和理性的思考。戴復古的侄孫戴昺有《答妄論唐宋詩體者》：“不用雕鎪嘔肺腸，詞能達意即文章。性情原自無古今，格調何須辨宋唐。”（《東野農歌集》卷四）充分説明南宋中後期“妄論唐宋詩體”已經成爲詩壇的重要話頭。

江湖詩派與四靈體、江西詩派的關係，本質上是與唐音、宋調的關係。總體來看，南宋中期，江西詩派和四靈的衝突頗爲激烈，所謂“宗江西流派者，則難聽四靈之音調”（宋伯仁《雪岩吟草·西塍集自序》），而倡導“唐體”的四靈及其追隨者“甚至裂眦怒争，必欲字字浪仙，篇篇苟鶴”（同上）。江湖詩派最初也想像四靈一樣用唐音來替代宋調；但到後來，不少江湖詩人冷静分析了唐音宋調各自的利弊，又試圖以唐音改變宋調，或以宋調改變唐音，或者調和二者的關係。黄文雷《看雲小集自序》云：“或者乃病（唐體）格力之浸卑，南塘先生（趙汝談，方回《送羅壽可序》劃歸江西詩派的“餘杭二趙”之一）謂宜稍抑所長而兼進其短，斯殆名言。”不止趙汝談有這樣的倡導，江湖詩人也像黄文雷一樣認爲這種理論是至理名言。改變“（唐體）格力之浸卑”必然會引進“以力勝”的江西詩風，唐宋詩因此而結合，江湖詩人的創作也因此而有所改變。葉茵稱贊梅雪村的詩是“聲調唐之上，精神江以西”（《讀梅雪村詩》），試圖將唐詩的“聲調”與江西的“精神”結合起來。趙以夫云：“戴石屏詩備衆體，采本朝前輩理致，而守唐人格律，其用功深矣。”（《石屏詩集序》）又將“唐人格律”和宋人“理致”融爲一體，可見江湖詩

人的努力。事實上，大多數江湖詩人的詩都具有這種糅合唐音宋調的傾向，從這個意義上講，江湖詩派是宋調的變異，而非宋調的反撥。

第二節　江湖詩派的審美趣味

江湖詩派的論詩之作繁多，現存的除姜夔《白石道人詩説》、敖陶孫《詩評》、劉克莊《後村詩話》等專門論詩之作外，尚有很多筆記如張端義的《貴耳集》、葉紹翁的《四朝聞見録》，大量詩序，很多論詩詩如戴復古的《論詩十絶》、杜旃《讀杜詩斐然有作》，以及以研討律詩作法爲目的的選本如周弼的《三體唐詩》等多種多樣的形式。大量的論詩之作和大量的詩作，反映出江湖詩人對待前人詩歌遺産的態度、審美情趣、詩歌理論及主張等等。

江湖詩派所面對的，是比新變派、王安石、蘇軾、江西詩派、中興詩人更爲豐厚的詩歌遺産，當反撥宋調的熱潮低落之後，缺少超越精神或能力的江湖詩人面對紛繁龐大的詩歌遺産而眼花繚亂，不知所措，他們開始盲從，向各家各派學習，努力辨别、選擇、繼承，他們幾乎對所有的詩人、詩派都進行討論，找出其優缺點，然後提出效仿的對象。

《江湖小集》卷三至卷九是釋紹嵩《江浙紀行集句詩》三百七十六首，其中五律、七律一般用古今七八個詩人的詩句各一句，七絶則一般用三四個詩人詩句各一句，這些集句詩都是理宗紹定二年（1229）紹嵩“自長沙發行，訪游江浙，村行旅宿，感物寓意之所作”（《江浙紀行集句詩》自序）。王安石、蘇軾、黄

庭堅都作過集句詩，但像紹嵩這樣以大量集句詩紀行的却很少見。陳應申《江浙紀行集句詩跋》云："亞愚嵩上人，穿户于詩家，入神于詩法，滿心而發，肆口而成，玉振大成，默詣諸聖處，人目其詩，因不知其爲集句，而上人亦不自知也。"對紹嵩的集句贊美備至。紹嵩引用永上人的話說："談禪則禪，談詩則詩，是皆游戲。"表明他個人對集句作詩的態度。無獨有偶，另一位江湖詩人李龏有《梅花衲》一卷、《剪綃集》二卷，均爲集句詩，其中《梅花衲》據李龏自序，是理宗寶慶三年（1227）集成的。《梅花衲》劉宰序云："紹熙間（1191～1195），余尉江寧，……李魴示余梅花集句百首，其所取用，上及晋宋，下至蘇門諸君子，雖句句可考，而意或牽强。……今李君所取，下及于近時諸作，猶犧象尊間雜以一二瓶罌，雖雅俗不同，然適用可喜也。"李龏的梅花集句詩在當時頗有名氣，周弼《贈雪林李和甫》云："精神摘柳哦詩際，標度尋梅集句間。"此外，宋伯仁也有《別友人》、《水邊聞雁》、《遠訪友人不值，留集句小絶》、《客樓戲集唐人句》等集句詩。由此可知，南宋中期集句詩非常盛行。集句詩的盛行建立在前人詩歌遺産十分豐厚的基礎上，能够集出如此衆多的詩，反映出江湖詩人對前人遺産的熱愛和熟練掌握，也反映出他們面對豐厚遺産時的迷惑和無所揀擇。

江湖詩人詩集中一般都有擬古詩，譬如葉茵《順適堂吟稿》就有幾首寫閨情的七絶，題爲"香奩體"，陳允平《西麓小稿》、何應龍《桔潭詩稿》也有"香奩體"和"效香奩體"，章粲有《春日效韋體》，趙崇鉘有《擬人生不滿百》等模擬古詩十九首詩，還有一些擬樂府詩如《難忘曲》、《高栖曲》等，從中都可以看出江湖詩人的遍參百家。

劉希逸爲劉翼的《心游摘稿》所作的序云："躔父鄙夷場屋之事技，獨力于詩，自晋唐而下至我朝諸公遺集，掇擷數百家，所作不主一體。"江湖詩人中像劉翼這樣遍參前人的詩人不止一家，嚴粲也曾"遍參百家體"（戴復古《祝二嚴》），周弼"十七八時即博聞强記，侍乃翁晋仙，已好吟，洎長而四十年間，宦游吴楚江漢，足迹所到，皆有作，于七國、兩漢、三國、六朝、隋、唐之體，靡不該備，聲騰名振"（李龏《端平詩雋序》）。劉克莊自言："初余由放翁入，後喜誠齋，又兼取東都、南渡、江西諸老，上及于唐人大小家數，手抄口誦。"（《刻楮集序》）姜夔、戴復古等江湖詩人都有學習效仿衆多前輩的經歷。

除了對唐音宋調進行研討、揣摩、效仿、反思、批評外，江湖詩人對唐以前的詩歌也都作了深入細緻的研究，《詩經》、楚辭，尤其是"選體"，是江湖詩人關注的焦點。劉克莊稱贊四靈之一的翁卷："非止擅唐風，而于選體工。"（《贈翁卷》）翁卷的"選體"詩當然不如他的"唐風"詩有名，但這個稱贊表明了劉克莊對"唐風"和"選體"并重的態度。高似孫嘉定十五年（1222）作有《選詩句圖》（《四庫全書》總集類存目作《文選句圖》），將《昭明文選》中的駢語儷對作成句圖，且作序云："杜公訓兒，熟精選理，兒豈能熟，公自熟耳。早參公法，全律用六朝句。不特公也，宋襲晋，齊沿宋，凡此諸人，互相憲述，神而明之，人莫知之，惟李善知之，予亦知之，乃爲圖詁，略表所以憲述也。法精且秘，悟其杜也。"高似孫把"選體"看作杜甫詩歌創作和後學參悟杜甫的不傳之秘，而且自許"選體"知音，可見其對《文選》的愛好。更多的江湖詩人認爲"選體"是古體詩的典範，所以厭弃了近體詩的詩人，要作古體詩時就要轉向"選

體”。周師成“有詩高遠，愛作選格”。(張端義《貴耳集》) 姚鏞稱贊鄒登龍：“君參選體源流遠，力挽唐人氣脉回。”(《雪篷稿·讀鄒震父詩集》) 林希逸《題林桂芳洲集》：“知子吟情美，工于學選詩。音惟入正始，派不入旁支。”宋伯仁有《月夕得友偶集文選古詩句賦感懷一首》。以至于近體學唐，古體學選體，成爲江湖詩派的一種時尚和定格。劉克莊《宋希仁詩序》云：“近世詩學有二：嗜古者宗選，縛律者宗唐。”可知當日風氣。

與這種遍參百家、泛學各體理論及作法一致的，是對“衆體詩”的推崇，周弼《汶陽端平詩雋》卷四《訪别》：“聖代吟家衆，無君衆體詩。”“衆體詩”是評價江湖詩派詩歌的褒贊之詞，上文所引“戴石屏詩備衆體”、劉翼“所作不主一體”、周弼“于七國、兩漢、三國、六朝、隋、唐之體，靡不該備”，可以説明這一點。蕭泰來稱頌鄧林《皇荂曲》的五十首詩：“古如洞庭樂，其思幽；律如嶰谷篇，其和宣；絶如喬木嚶，其音活。”劉克莊評論同時人詩最常用這種褒獎方法：“敬叟才氣清拔，力量宏放，險夷濃淡，深淺密疏，各極其態，不主一體”(《陳敬叟集序》)；“水心，大儒，不可以詩人論，其賦《中塘梅林》云：……後篇云：……。此二篇兼阮、陶之高雅，沈、謝之麗密，韋、柳之情深，一洗古今詩人寒儉之態矣”(《後村詩話·後集卷二》)；“明翁(趙汝鐩) 詩兼衆體，而又遍行吴、越、百粤之地，眼力益高，筆力益放。卷中歌行，跌宕頓挫，馴蛟縛虎手也；及斂爲五七言，則又妥帖麗密，若唐人鍛煉之作”(《野谷詩集跋》)；“仲白(趙庚夫) 于古體寓其高遠，于大篇發其精博，于短章窮其要妙”(《山中集跋》)。從劉克莊的品評中，我們可以得知，“衆體詩”至少有兩種涵義：一是一詩衆體，即一首詩兼有多種風格；一是

一人衆體，即一個詩人獨擅多種風格，尤其是指一個詩人擅長各種形式的詩體，而且風格各異。對“衆體詩”的欣賞可以説是江湖詩派比較特别的欣賞趣味，表現出江湖詩派不拘一格的審美情趣，也反映出江湖詩派的缺少獨創。

我們再看看江湖詩人論詩、評詩以及當時人評論江湖詩的另一種方式：

繁濃不如簡淡，直肆不如微婉，重而濁不如輕而清，實而晦不如虚而明。不易之論也。

劉克莊《跋真仁夫詩卷》

（林希逸）詩比其師，槁乾中含華滋，蕭散中藏嚴密，窘狹中見紆徐。

劉克莊《竹谿詩序》

石屏之詩，平而尚理，工不求異；雕鎪而氣全，英拔而味遠；玩之流麗而情不肆，即之沖淡而語多警。

趙汝騰《石屏詩集序》

石屏戴式之以詩鳴海内餘四十年。……其詩清苦而不困于瘦，豐融而不豢于俗，豪健而不役于粗，閑放而不流于漫，古淡而不死于枯，工巧而不露于斫。……詩之意義貴雅正，氣象貴和平，標韵貴高逸，趣味貴深遠，才力貴雄渾，音節貴婉暢，若石屏者，庶幾兼之矣。

吴子良《石屏詩後集序》

這些評論，對于江湖詩人來説，無疑衹是些溢美之辭；即便是對前輩詩人而言，也是難以企及的審美理想。這是一種面面俱到又

求全責備却顯得泛泛而論、無所見長的評説，江湖詩人却常用這種評論方式。這種評説實際上衹能是一種理論，大都是江湖詩派的詩歌審美理想，不僅江湖詩人無法做到，而且所有的詩人都很難實現。

“滄浪之長在識，後村之長在學。重在識，故鋒芒畢露而或失之偏；重在學，則不拘一格，而轉若無所見其長。《後村詩話》之不及《滄浪詩話》者在此。”（郭紹虞《宋詩話考·後村詩話》）從這個意義上講，《後村詩話》最能代表江湖詩派的詩歌理論特點。江湖詩人論詩大多是如劉克莊“不拘一格，而轉若無所見其長”，江湖詩人無論對待前人遺産，還是對待時人創作，都是兼容并包，而缺少堅定的理念、標準和原則。

但是，我們不能因此説江湖詩人没有自出機杼、自成一家的創新求變精神。“意匠如神變化生，筆端有力任縱横。須教自我胸中出，切忌隨人脚後行。”（戴復古《論詩十絶》之四）“詩法如書法，臨摹恐未真。寧爲禪散聖，莫作婢夫人。……苦吟應不厭，會見軋黄陳。”（林希逸《竹谿十一稿詩選·題宋德清詩稿》）不少江湖詩人泛閲衆作的目的就是希望最終超越前人，所謂“融液衆格，自成一家”（劉克莊《劉圻父序》）。但是與新變派、王安石、蘇軾、黄庭堅及江西詩派、楊萬里、陸游等人相比，江湖詩派無論從求新變的精神上，還是從求新變的能力上，都不能相提并論。譬如：“不求與古人合而不能不合，不求與古人異而不能不異”（姜夔《白石道人詩集自序》之二）；“非古人之詩也”（《對床夜語》卷二引劉克莊語）；“不應誇末俗，準擬古人知”（嚴粲《月夜與張輯論詩》）。姜夔和劉克莊是江湖詩派中最具有新變意識的詩人，但他們也要把“古人”作爲衡量今人詩的尺

度，這一點就可以表明江湖詩人的新變精神遠遠不够。至于能力，江湖詩派大多數詩人才力薄弱、學識淺陋，缺少超邁往古的氣魄和筆力，這一點從他們的創作中就可以看出。

儘管從總體上看，江湖詩派兼容并包而缺乏獨創精神和能力，但是江湖詩派的審美趣味仍顯示出宋調的變異性與獨特性。

宋詩從新變派起，就崇尚氣格、格力，把"格"看作品位和力量的標準（詳參周裕鍇《宋代詩學通論》第二章），北宋後期到南宋前期，宋詩的審美思潮有所改變，詩壇普遍崇"韵"，蘇軾、黄庭堅、范温都論及"韵"，范温對"韵"的論述辨析猶爲明晰（詳參《宋代詩學通論》第二章），"韵"成爲宋代詩學的重要命題，被視爲藝術和人生的最高境界，從蘇軾、江西詩派的理論和創作上看，他們的"韵"偏重于神韵、氣韵，神韵、氣韵蕴涵着較多力的因素，"是一種沉静篤實而又真力彌滿的人文境界"（同上），這種"韵"包涵着"格"，是有"格"之韵。然而南宋中後期，"韵"的概念發生了變化，與"格"不再兼容，"韵"中力的因素逐漸減少，成爲與"格"相對立的概念。人們將"格"和"韵"作爲兩個不同的標準來評論詩歌："詩有格高，有韵勝"（陳善《捫虱新話》下集卷一）；"以氣韵清高深眇者絶，以格力雅健雄豪者勝"（張表臣《珊瑚鉤詩話》卷一）。江湖詩派無疑沿承了新起的"韵"的概念，這種"韵"偏重于風韵、幽韵、清韵、韵致、韵度，與江西詩派的神韵、氣韵截然不同。以氣骨見賞的臘梅，受到江湖詩人的嘲戲。"孤芳不被雪霜欺，佔得南枝最崛奇。氣骨不凡風韵少，吕醫初見退之詩。"（曾由基《嘲臘梅》）歐陽修等人推崇的韓愈詩也被比作臘梅受到婉諷。"梅以韵勝，以格高，故以横斜疏瘦與老枝怪奇者爲貴。"（范成大《梅

譜》）格高韵勝的梅花在江湖詩人那裏衹有韵勝了："勾引閑情何日了，形容幽韵入詩難"（吴惟信《梅花》）；"一時韵巧傳情思，幾度凝愁憶暗香"（吴惟信《掀篷梅》）。因此，儘管江西詩派非常崇尚"韵"，但是在江湖詩派以及後來人看來，江西詩派仍然是"以力勝，少涵泳之旨"（薛嵎《雲泉詩》趙汝回跋），生硬槎牙而缺少風韵。姜夔提出："韵度欲其飄逸。"（《白石道人詩説》）張端義云："竹隱徐淵子似道，天台人，韵度清雅。"（《貴耳集》卷上）"飄逸"、"清雅"的"韵度"是與藴涵着相當力度的氣韵不太相同的。江湖詩派"韵"的概念，更接近後人心目中的"韵"。

崇尚格力、氣韵的宋調輕視晚唐詩，認爲晚唐詩格卑氣弱，不足爲後世法，即便是獎掖四靈、提倡唐詩的葉適，也認爲"唐詩外物長，内性弱，故格卑氣弱"（《習學記言序目》），即便唐詩流行之後，"或者乃病格力（唐體）之浸卑"（黄文雷《看雲小稿自序》）。但是南宋中晚期楊萬里、四靈及江湖詩派不約而同引進晚唐詩，形成學晚唐的熱潮，他們無疑是在晚唐詩的"格卑氣弱"之外，發現了晚唐詩獨具而宋調缺乏的長處——"涵泳之旨"，亦即與"格"相對立的審美範疇——"韵"，江湖詩派因而找到了超越或改變宋調的契機。富有情韵、風姿綽約的晚唐"異味"受到江湖詩人的賞愛，"韵度飄逸"成了不少江湖詩人的追求。"詩裏玄機海樣深，散于章句斂于心。……韵勝想君言外得，字新令我意邊尋。"（《江湖後集》卷十五鄧允端《題社友詩稿》）

江湖詩人對"韵度飄逸"的追求，使他們的詩比江西詩派等宋調平添了一些風致，後人讀他們的詩，能感受到這一點："然白石詩風致勝誠齋遠矣。""高菊澗翥詩，亦有風致，不減白石、

方泉。”（翁方綱《石洲詩話》卷四）由于“韵”的概念變化，江湖詩派的審美情趣與江西詩派有些不同。黄庭堅提出“皮毛剥落盡，惟有真實在”。任淵注云：“山谷與王子飛書亦云：老來枝葉皮膚，枯朽剥落，惟有心如鐵石，蓋厭俗文密而意熟也。”（《山谷内集詩注》卷一四《次韵楊明叔見餞十首》）代表了江西詩派“格韵”重氣格輕風韵的創作追求，後來人欣賞江西詩派也從此處入手：“讀後山詩，若以色見，以聲音求，是行邪道，不見如來。全是骨，全是味，不可與拈花簇葉者相較量也。”（方回《瀛奎律髓》卷一六）“刻意鑱削，脱盡甜熟之氣。”（同上紀昀批語）這是一種平淡乃至枯淡、雅健乃至蒼硬的審美標準，所以江西詩派竭力擺脱濃葩艷卉，剥落繁枝茂葉，枝幹蒼老而瘦骨錚錚。江西詩派的詩與“聲色”、“花葉”幾乎毫無關聯，而如同枯木怪石。江湖詩派不同，不少詩人讀詩、評詩總以“花”作比喻，以“香”形容，來説明詩美，譬如：

山僧袖出新詩卷，字字馨香撲人面。

周弼《汶陽端平詩雋》卷四《贈從古上人》

海雁叫將秋色去，山臺鈔寄好詩來。菊花過了梅花未，自有花從筆底開。

許棐《梅屋第三稿·趙山臺寄詩集》

折得桂花三數枝，雲谿又寄幾篇詩。詩香入在花香裏，韵似龍涎火暖時。

同上《謝施雲谿寄詩》

細把劉郎詩讀後，鶯花雖好不須看。

同上《讀南岳新稿》

魂夢江湖闊，語言蘭蕙香。

吴惟信《寄范文子》

凝香句满空同石，静向東山卧白雲。

姚鏞《送赣士謁前赣侯楊東山》

野鶴已隨谿客遠，一方玄玉帶詩香。

方岳《秋崖先生小稿》卷九《别湯卿不值》

舉杯吞寒光，流入詩脾肝。令我書傳香，一洗儒生酸。

同上卷二九《中秋雨》

寒香嚼得成詩句，落紙雲烟行草真。

同上卷一四《次韵梅花》

瑣窗硯作離騷香，吐句不教花莫落。

同上卷三三《次韵汪卿》

許棐有一首《花》："墻頭新露一枝紅，壓盡隋人萬彩工。香艷便栖雲鬢老，也勝飄泊晚西風。"讓人瞭解到他對"花"的賞好在其"香艷"。葉茵《順適堂吟稿丁集·梅》云："谿橋一樹玉精神，香色中間集大成。"他賞識的是梅花"集大成"的"香色"。如"花"般"香艷"或者説"香色"兩備的詩，給人的美感與"枯木怪石"般的詩所予以人的感受大相徑庭。"枯木怪石"是秋韵的表徵，"香色"宜人的"花"無疑是一種春韵。喜歡以"花"喻詩的許棐就感受到了詩裏的春色："一室寬于養鶴籠，荻簾疏透雪花風。怪來几案無寒色，春在題詩卷子中。"(《訪潘叔明》)劉勰在《文心雕龍·總術》提出好文章的標準是"視之則錦綉，聽之則絲簧，味之則甘腴，佩之則芬芳"，這個標準在追求平淡老蒼的宋人看來過于和諧甜美而逐漸被屏除。江西詩派連枝葉皮

毛都要剥落盡，何况“花”，在江湖詩派的詩論中，帶着風容色澤的和諧甜美回歸了。以“香”稱詩并非江湖詩人獨創，張鎡《次韵楊廷秀左司見贈》云：“願得誠齋句，銘心袛舊嘗。一朝三昧手，五字百般香。”江湖詩人大多奉“誠齋體”爲圭臬，其“香”無疑也得于此。江西詩派的殿軍方回對“拈花簇葉”的貶斥自然是針對江湖詩派的。朱熹認爲：“韋蘇州詩高于王維、孟浩然諸人，以其無聲色臭味也。”（《朱子語類》卷一百四十）如“花”般的詩决不會“無聲色臭味”，儘管一些江湖詩人也欣賞韋應物的詩。

江湖詩派重韵輕氣觀念比較普遍，以至于其創作“卑弱”、“卑靡”，在當時及後世都受到指責，但也有一些江湖詩人認識到這一點，而重視氣格的，譬如高似孫《騷略序》即云：“後之人，沿規襲武（離騷），摹效製作，言卑氣漫，志鬱弗舒，無復古人萬一。”方岳也稱贊梅花“氣格老蒼能過我，柴門不厭爲君開”（《次韵梅花》其二）。他還有一首《式賢和杜夔府百韵，過予秋崖下，大篇春容，筆力遒勁，于其歸也，聊復效顰》詩題，表明對遒勁詩風的嚮往。吴惟信《次僧兄山居韵》有“新句老而健”之評語，劉克莊、戴復古更以“氣骨終勝”而被視爲超越流輩。但是江湖詩派的“氣格”總是以“風韵”爲前提，或者説建立在有“風韵”的基礎之上，風韵遠比氣格重要，其理想是有風韵而不乏氣格。早期江湖詩人如陳造云：“予得居士詩，讀之數十過，婉而峻，健而澤，含臺閣風骨，而山林野逸之氣不乏也。”（《江湖長翁集》卷二十三《雲壑詩序》）其“婉而峻，健而澤”的品評可以説是江湖詩人的審美理想，姜夔的詩似可以當得此評。這與蘇軾欣賞的“外枯而中膏，似癯而實腴”的中邊不一之美已不

相同，更不同于江西詩派的枯淡勁健，而是江湖詩人的審美趣味。

同所有的詩人一樣，江湖詩人也追求高雅脱俗，與江西詩派相比，江湖詩派更加懼怕塵俗而標舉清雅：

覺道近來全俗了，略無一語及梅花。

王琮《雅林小稿·旅興》

竟日裴回無俗意，祇因竹外有秋山。

同上《獨醒午坐》

此處盡不俗，令人生隱心。

同上《三岩》

因病始知歸計好，雖貧不向俗人謀。

同上《京華病中》

雄豪輕俗輩，名字落詩家。

吴惟信《寄聞季賓》

句律清圓蚌剖胎，斷無塵土到靈臺。

方岳《秋崖先生小稿》卷十五《次韵劉簿禱雨西峰》其一

語言雜土氣，屢欲洗吾耳。

同上卷二九《次韵招汪汝淵》

高標去塵遠，古調少人知。

嚴粲《李賈携詩卷見訪賈與嚴滄浪游》

江湖詩人的詩中，這類懼俗、避俗、去俗的句子比比皆是，充分表明了江湖詩派對待俗的態度，而且我們看到，爲了高雅脱俗，江湖詩人不與“俗人”、“俗輩”結交，不聽“雜土氣”的語言，

不使“塵土”玷污心靈，而要高標出塵，而要選擇“不俗”的環境以保持“無俗意”，選擇優雅的事物如梅花寫入詩中以便詩句清雅。這一切，可謂極盡避俗之能事。

江湖詩派追求清雅，他們常説的是“清深閑雅”（如陳必復《山居存稿》自序，丁焴《跋秋江烟草》所云）。南宋中晚期，“清”與“俗”是反義詞，例如“作詩如作字，横眉竪鼻，所差幾何，而清、俗相去遠甚”。（劉辰翁《須溪集》卷六《劉孚齋詩序》）江湖詩人的“雅”、“不俗”，經常用“清”來表示：

> 詩與梅花一樣清，江湖久矣熟知名。
>
> 俞桂《漁谿乙稿·賡宋雪岩韵》
>
> 曾味西窗稿，經年齒頰清。細評何物似？碧澗一杯羹。
>
> 陳起《芸居乙稿·題西窗食芹稿》
>
> 吟清字字使人冰，惠我多于錫百朋。
>
> 林希逸《和元思朋微韵二首其一》

爲了“清”，江湖詩人在題材上作了不少限制，他們儘量選擇高雅的事物去描述，所以他們的詩歌以清净淡雅的自然風景爲主，他們還寫了大量的梅花詩，因爲他們認爲缺少梅花，詩人和詩便會粗俗不堪。爲了清雅，不僅詩材要“清”，而且詩人要“清”，因爲祇有“清”人，纔寫得出“清”詩。

> 竹隱徐淵子似道，天台人，韵度清雅。
>
> 張端義《貴耳集》卷上

竹梢風露松梢月，未抵吟丞氣味清。

許棐《融春小綴·送趙丞》

清于楚客滋蘭日，貧似唐人乞米時。

劉克莊《答友生》

生涯老布衣，清處更清吟。

葉茵《順適堂吟稿》乙集《次韵》

一身閑後鬓雖白，五字吟來思極清。

薛師石《瓜廬詩·寄雁蕩詩僧》

自是高標凌富貴，肯隨餘子逐恩榮。……水鏡蘭坡各求第，詩盟似未十分清。

李濤《詩社中有赴補者》

俯隨繮鎖就科名，可笑蘭坡未苦清。

李濤《蘭坡過省》

而要作一個“清”人，就要鄙視富貴功名，就要隱居清閑，布衣終生，以清净的環境保持清净的心態，再以清净的心態寫出清雅的詩篇。

江湖詩人如此追求清雅脱俗，但是却比任何一個詩派都難以洗脱“塵俗”的惡謚，這大概是江湖詩人始料未及的。求雅而得俗名，自然有多種原因，但最重要的原因無疑是輕“氣”，輕視“養氣”，也就是説輕視了内在修養。江湖詩人的求雅，過分注意的是外在的環境以及詩本身的題材，而忽略了根本。

“詩至慶曆後，惟畏俚俗。”（賀裳《載酒園詩話·文同》條）江西詩派尤其追求詩歌字句不俗，提出“寧字不工，不使語俗”（黄庭堅《題意可詩後》），“寧僻勿俗”（《後山詩話》）。“俗”在

北宋中期已經是無法迴避的問題，但與江湖詩派不同的是，蘇軾、黄庭堅在求不俗的同時，并不懼怕、迴避"俗"，相反的，他們針對日益興盛的俗文化，提出了"以俗爲雅"。"以俗爲雅"的重心是能够變俚俗爲高雅的人，而不是俗和雅事物本身，所以，蘇軾説："人瘦尚可肥，士俗不可醫。"（《于潛僧緑筠軒》）黄庭堅也認爲："士生于世可以百爲，唯不可俗，俗便不可醫也"（《書嵇叔夜詩與侄榎》）；"此書雖未及工，要是無秋毫俗氣。蓋其人胸中塊壘不隨俗低昂，故能若是"（《題王觀復書後》）。惟有人的心胸精神不俗，纔能變俗爲雅，因此蘇軾和黄庭堅重視個人的修養，他們讀百家之書，求江山之助，涵養多年，完善自我，提高審美眼光，養出浩然之氣，尤其是在艱難挫折中保持樂觀豁達的胸襟，"道理貫心肝，忠義填骨髓，直須談笑于死生之際"（蘇軾《與李公擇書》）。衹這一點便超越流俗百倍，因而俗世百態，街談巷語，在他們的筆下，便會高雅可賞，雅馴可聽。"浩然之氣"可以説是蘇軾、黄庭堅等人以俗爲雅、點石成金的靈丹妙藥。

江湖詩派要求人"清"，也是對詩人品格的要求，但"清"是"不俗"的一種表現方式，而不能概括"不俗"全部，不能進入"不俗"的更深精神層面；而且，以環境的清雅來使人清雅，還是把客觀環境放在第一位，而忽視了精神主體，"小隱隱林藪"，是懼怕世俗的生活迷失了清净的心靈，"大隱隱朝市"，則是敢用清净的胸懷净化紛紜的世俗。與蘇軾、黄庭堅相比，江湖詩人衹是"小隱"，他們依靠迴避"俗"的方法來達到"不俗"的目的，但適得其反。劉克莊似乎意識到這一點，《後村詩話》新集卷三云："盧仝《寄男抱孫》五言云：……此篇用盡俗字，

而不害其爲奇崛。何嘗似近世詩人學鍊字哉!"

關于江湖詩人的生活，方回《瀛奎律髓》卷二十云："蓋江湖游士，多以星命相卜，挾中朝尺書，奔走閫臺郡縣糊口耳。慶元、嘉定以來，乃有詩人爲謁客者，龍洲劉過改之之徒不一人，石屏亦其一也。相率成風，至不務舉子業，干求一二要路之書爲介，謂之闊匾，副以詩篇，動獲數千緡，以至萬緡。如壺山宋謙父自遜，一謁賈似道，獲楮幣二十萬緡以造華居是也。錢塘湖山，此輩什佰爲群，阮梅峰秀實、林可山洪、孫花翁季蕃、高菊澗九萬，往往雌黄士大夫，口吻可畏，至于望門倒屣。"把江湖詩人的生活方式以及"塵容俗狀"描繪得栩栩如生，這一點可以從江湖詩人周弼《戴式之垂訪村居》"笑爾隨群走干謁"一句以及不少文獻中得到證實。由此可知，江湖詩派不少詩人的生活以及追求，既够不上"清"，更不能説"不俗"。言爲心聲，江湖詩派這樣的生活和精神狀態，當然不能産生"不俗"的詩歌。"彼其塵容俗狀填塞于腸胃，而發作于語言文字之間，欲其爲清新高雅之詩如鶴鳴而鸞嘯也，其可幾乎?"(錢謙益《牧齋初學集》卷三十三《王德操詩集序》)

然而江湖詩裏，最多是談到奔走江湖、干謁不成之苦，而不會描述干謁過程中的"塵容俗狀"，相反他們詩中的江湖詩人形象多如隱士、處士，即便被方回提名的林洪、孫季蕃、高九萬，無論是在他們自己的詩裏，還是在他們同道的詩裏都是清雅無比的形象，譬如：

可惜吴中不見君，短篷空載一谿雲。知君已到孤山下，日日梅花酒半醺。

宋伯仁《雪岩吟草·訪高菊澗》

可山無日不吟詩，我欲論詩未有期。幾次孤山明月下，手挼梅蕊立多時。

同上《訪林可山》

梅花花下月黄昏，獨自行歌掩竹門。祇道梅花全屬我（宋伯仁有《梅花喜神譜》一卷），不知和靖有仍孫。

同上《讀林可山西湖衣鉢》

東風吹雨濕西湖，未許蘇堤酒剩酤。試向花翁問花訊，不知花似去年無。

同上《尋孫花翁》

湖海經幾年，論交豈偶然。坐間尊島佛，客裏識坡仙。解使狂心服，還羞懶腹便。拈來唐句法，元入小乘禪。

葉茵《順適堂吟稿乙集·次孫花翁韵》

但人們寧願相信，方回描述的形象纔是江湖詩人的真實形象。這無疑是因爲江湖詩中表現出來的俗氣、俗韵，無法用清詞、清句、清題遮掩。這也説明不從根本上改變自身的精神面貌，就無法使詩歌創作達到自己的審美理想。

江湖詩派追求“不俗”和實際上“俗”，是理論和創作之間矛盾的一種表現。理論與創作間的矛盾，在不少詩派都不同程度地存在，但在江湖詩派中表現得尤爲突出。

江湖詩人欣賞“工巧”、“巧對”、“工緻”、“思致”，無論是談到前人還是江湖詩人，都用這些詞語表示贊賞，劉克莊尤其如此：

建人朱復之，字幾仲，多才藝，為詩有思致。《初夏》云："忽聽夏禽三五弄，新紅突過石榴枝。"《秋日》云："紅葉老去羞明鏡，推讓朱榮上蓼梢。"視趙紫芝"一樹木犀供夜雨，清香移在菊花枝"之句，尤覺工緻。

《後村詩話》前集卷二

臨川危逢吉詩有思致，《禽言》二首尤佳。《接客篇》云："接客接客，高亦接低亦接。大兒穩善會傳茶，小兒踉蹌能作揖。家人不用剪髻雲，我典《唐書》充饌設。《唐書》典了猶可贖，賓客不來門户俗。"《郭公篇》云："郭公郭公，聞爾失國春秋時，何事到此猶悲啼。郭公前言亡國故，當時祇緣臣子誤，百年社稷不得歸，而今家住柘岡西。滿目春風都是恨，聲聲説與齊侯知。國亡矣，君勉之。"詞意音節欲迫張籍、王建矣。

同上後集卷一

詩以體物驗工巧，駱賓王《詠挑燈杖》云："秉質非貪熱，焦心豈憚熬。終知不自潤，何用處脂膏。"語簡而味長。每欲仿此作數題，未暇也。

同上續集卷二

此公（徐淵子）曾見石湖、放翁、誠齋一輩人，又才氣飄逸，記問精博，警句巧對，天造地設，略不載人喉舌，費人思索。

同上續集卷三

王元澤詩不滿百，……絶句云："一雙燕子語簾前，病客無慘盡日眠。開遍杏花人不到，滿庭輕雨緑如烟。""霏微細雨不成泥，料峭輕寒透夾衣。處處園林皆有主，欲尋何地看春歸。"殊有乃翁（王安石）思致。

同上續集卷四

張端義亦有“作詩當參此意，便有神靈工巧”（《貴耳集》卷上）之説。可知江湖詩人把工巧作爲一種審美標準。從劉克莊所舉的詩例看，工巧、巧對、工緻、思致主要是指構思、命意以及對偶、用詞造句的新穎巧妙。

江西詩派提倡“寧字不工，不使語俗”（黄庭堅《題意可詩後》），“寧拙勿巧”（《後山詩話》），是爲了解構晚唐以來過于工巧的詩歌語言、結構，以增加詩歌語言、結構的張力，而這種解構，一定程度上破壞了詩歌的和諧甜美，工緻精巧，所以有些拙澀，江湖詩派的提倡工巧有一定的針對性。事實上南宋詩歌從陸游、楊萬里開始，追求工巧的審美情趣就已經表露無遺了，陸游擅長工穩巧妙的對仗，楊萬里擅長巧妙新穎的構思、命意，在遣詞造句上，兩人都能做到工緻而不費力，江湖詩派的詩人雖然缺少陸、楊那樣的才氣筆力，但大都在工巧方面努力不懈，他們經常“苦吟”：“戴公堤上古時月，幾度凉宵照苦吟”（嚴粲《薦福寺》）；“幾度燈花落，苦吟難便成”（趙汝鐩《苦吟》）；“苦吟不脱晚唐詩”（劉克莊《自勉》）。其“苦吟”的目的之一就是能够達到言語工巧、工緻，思致高妙。

江湖詩派提倡詩歌創作要“意連句圓”，當時人也欣賞使用這種方法所産生的效果：

作詩有句法，意連句圓，有云：“打起黄鶯兒，莫教枝上啼，幾回驚妾夢，不得到遼西。”一句一接，未嘗間斷。作詩當參此意，便有神靈工巧。

張端義《貴耳集》卷上

我聞文章家，同工而異曲。或如駿歷險，千里在一蹴。或寸步不遺，句句心連屬。在詩則樂天，在文則永叔。

林希逸《竹谿十一稿詩選·石鼎聯句圖》

高菊澗《山行即事》："主人一笑先呼酒，勸客三杯便當茶。"杜小山詩："釀雪不成微有雨，被風吹散却為晴。"皆直書其事，意脈貫通，前輩所謂作文字如寫家書，殆謂是歟？

《詩人玉屑》卷十九《玉林》

蘇轍在評論杜甫的《哀江頭》和白居易的《長恨歌》時講："予愛其（《哀江頭》）詞氣，如百金戰馬，注坡蓦澗如履平地，得詩人之遺法。如白居易詩，詞甚工，然拙于紀事，寸步不遺猶恐失之，此所以望老杜之藩垣而不及也。"（《欒城三集》卷八《詩病五事》）江西詩派如蘇轍一樣，欣賞杜甫的方法，而江湖詩人林希逸則認爲兩種創作方法"同工而異曲"，并且更欣賞後一種。江湖詩派也普遍選擇"寸步不遺"、"句句心連屬"的方法，也即張端義所説的"一句一接，未嘗間斷"，亦即《玉林詩話》提到的"作文字如寫家書"。張端義倡導最力的就是這種"意連句圓"的作詩方法，他説他的這個方法來源于項平齋："項平齋自號江陵病叟，余侍先君往荆南，所訓學詩當學杜詩，學詞當學柳詞，扣其所，云：'杜詩柳詞皆無表德，衹是直説。'"（《貴耳集》卷上）"意連句圓"在《貴耳集》中是評詩最重要的標準。使用這種方法，江湖詩大多"意脉貫通"，符合普通人的綫性思維習慣，在當時受到普遍歡迎。這種創作方法是"以文爲詩"在南宋中後期的進一步發展。

從新變派起，宋人有意“以文爲詩”，“以文爲詩”的一個特點就是將文的語言思維習慣引進詩裏，以改變唐詩以來詩歌的非常規非邏輯性語言思維特徵，歐陽修就試圖把文的流動意脉貫穿到詩裏，因此他的不少詩平易流暢，意脉連貫；蘇軾如行云流水般的文風不僅使他的七古縱横恣肆，而且引起他的近體詩散文化，致有近體詩律不工之疑。江西詩派則不同，爲了增强詩歌語言的張力，江西詩派采用杜甫式的“注坡蓦澗”法，除了用散語外，致力于造硬語，用反邏輯語序意脉來替代非邏輯語序意脉，造成江西詩派詩歌語境距離甚遠，意脉如草蛇灰綫，不很清晰明瞭，增加了讀者理解欣賞的難度，所以江西詩派發生變化時，首先要改變的就是這種語脉、意脉斷裂的狀况，當時韓駒就提出以“打起黄鶯兒”一詩爲“標準”，并云：“大概作詩，要從首至尾語脉聯屬，如有理詞狀。”（《詩人玉屑》卷五《室中語》）張端義的“意連句圓”正是在此基礎上發展起來的。江湖詩人的這種作法，顯然是江西詩派正體的反動。

“意連句圓”可以使詩歌平易，而不少江湖詩人也確實追求平易。如劉克莊云：“老來字字趨平易，免被兒童議刻深”（《三月二十五日飲方校書園十絶》）；“先賢平易以觀詩，不曉尖新與崛奇”（《答惠州曾使君韵》）。

江湖詩人的大多數詩歌是這種創作方法和審美追求指導下的産物，所以詩風以流利淺易爲主。宋詩自南渡以來日益向流利淺易方向發展，有白話化迹象，楊萬里甚至被視爲白話詩人（詳見胡云翼《宋詩研究》第十六章），誠齋體的流利淺易，的確有白話詩的一些特點，同時稍後的江湖詩派順應了這一發展趨勢，更加白話化了，宋調轉型由誠齋體發軔，到江湖詩派繼續發展。

第三節　江湖詩派創作的整體特色

没有哪一個宋代的詩派，像江湖詩派的創作這樣受到的差不多都是指責、批評，幾乎没有稱許和贊揚。前人談及江湖詩派某些作家作品時，不乏贊詞，但把江湖詩派的創作作爲整體考察時，則是衆口一詞的批評，即便有些贊許，也極有限度：

近時小家數不過點對風月花鳥，脱換前人别情閨思，以為天下之美在是，然力量輕，邊幅窘，萬人一律。

劉克莊《聽蛙詩》

近時詩人竭心思搜索，極筆力雕鎸，不離唐律，少者二韵，或四十字增至五十六字而止。前一輩以此擅名，後生歆慕，人人有集，皆輕清華艶，如露蟬之鳴木杪，翡翠之戲苕上，非不娱耳而悦目也，然視古詩蓋有等級，毋論騷選，求一篇可以籍手見岑參、高適輩人，難矣！雖窮搜索之功，而不能掩其寒儉刻削之態。

《後村先生大全集》卷九十七《晚覺稿》

若全集（杜甫）千四百篇，無此等句語為骨氣，篇篇都做“圓荷浮小葉，細麥落輕花”，則似近人詩矣。

《後村詩話》前集卷一

人間好詩不易得，江湖近事詩之厄。

林希逸《羅雲谷詩集跋》

學者闖其閫奥，闢而廣之，猶懼其失，乃尖纖淺易，相煽成風，萬喙一聲，牢不可破，曰此四靈體也。其植根固，其流波

漫，日就衰壞，不復振起。

范晞文《對床夜語》卷二

近代詩人，格力微弱，駸駸乎晚唐五季之風，雖謂之無詩可也。

熊禾《勿軒集》卷一《題童竹澗詩集序》

嘗聞之曰：江左齊梁，競争一韵一字之奇巧，不出月露風雲之形狀。至唐末益多小巧，甚至于近鄙俚。迨于今則弊尤極矣。

包恢《敝帚稿略》卷五《書侯體仁存拙稿後》)

泛觀今人詩，機巧由心生。鏤冰與鑄木，未免求虚名。豈知製作妙，渾然同水清。塵埃數張紙，亦足傳佳聲。群趨不知守，辛勤到莫齡。奈何口耳間，一見意已傾。投身入詩社，被褐生光榮。黨同伐異説，初非出本情。

《全宋詩》卷三一一二張侃《客有誦唐詩者又有誦江西詩者因再用斜川九日韵》

從上面所引用的材料看，南宋中後期，江湖詩派正在流行時，無論是派内人，還是派外人，有識之士都清楚地認識到江湖詩派的弊端，作爲江湖詩派領袖的劉克莊對江湖詩派的反省最爲深刻，影響也十分久遠。宋末元初的方回，對江湖詩派的批評最爲嚴厲、全面：

近世詩學許渾、姚合，雖不讀書之人，皆能為五七言。無風雲月露烟霞、花柳松竹、鶯燕鷗鷺、琴棋書畫、鼓笛舟車、酒徒劍客、漁翁樵叟、僧寺道觀、歌樓舞榭，則不能成詩。而務諛大官，互稱道號，以詩為干謁乞覓之資。敗軍之將、亡國之相，尊

美之如太公望、郭汾陽，刊梓流行，醜狀莫掩。嗚呼，江湖之弊，一至于此。

《送胡植芸北行序》

近世為詩者，七言律宗許渾，五言律宗姚合，自謂足以符水心四靈之好。而斗釘粉繪，率皆死語啞語。試令作七言大篇如蘇黃李杜，五言短篇如韋陶三謝嵇阮建安七子，又皆縮手不能。是以為游走乞食之具，而詩道喪矣。

《滕元秀詩集序》

而天下江湖詩客，學許渾、姚合，僅能為五七律，而詩格卑矣。

《學詩吟十首》之五自注

乾淳以後學無師，嘉紹厭厭士氣衰。何等淫詞南岳稿，不祥妖讖晚唐詩。

《送紫陽王山長俊如武陵》

方回從道德、審美、師法對象、時代精神等幾個方面指出江湖詩派弊端，他的詩序、贈序以及《瀛奎律髓》等詩論，都把江湖詩派作爲江西詩派的對立面來批判。元明詩歌揚唐抑宋，對宋詩大家都大加貶斥，江湖詩派更是不足挂齒。

清人在前人的批判上進一步總結：

南宋詩小集二十八家，黄俞邰鈔自宋刻，所謂江湖詩也。大概規橅晚唐，調多俗下。……餘多摹擬四靈，家數小，氣格卑，風氣日下，非復紹興乾道之舊，無論東京盛時，已可一概也。

王士禛《帶經堂詩話》卷十

劉潛夫、方鉅山之流變為纖小，而四靈諸公之體，方幅狹隘，令人一覽易盡，亦為不善變矣。

沈德潛《說詩晬語》

宋末詩格卑靡。

《四庫全書總目·江湖小集》

南宋末年，詩格日下。四靈一派，攄晚唐清巧之思；江湖一派，多五季衰颯之氣。

《四庫全書總目·葦航漫游稿》

仔細考察宋人的自我批評和清人的批評，可以歸納出幾點江湖詩派的缺陷：首先是氣格卑弱、卑靡，缺少足够的力量氣魄，没有盛世氣象，而多衰颯之態；其次是情調、語言塵俗，乃至鄙俚，不能登大雅之堂；再次是規模局面狹小，詩作整體小巧細碎，缺少大家氣度風範。這三點可以説是江湖詩派的總體缺點，經過無數人的總結、論證，已經成爲無可辯駁的事實。

爲什麽江湖詩派會有這些嚴重的缺陷？當然有多種原因。首先是國勢衰弱。南宋的國力不如北宋，而南宋中後期的國勢益加萎靡不振，嘉定紹熙以降，政治腐敗，社會黑暗，國運日衰一日，每況愈下，最後直至覆亡，這直接造成士大夫慽慽無生氣，士氣不振，影響到詩風不振，加上士大夫重“韵”輕“氣”，不再像北宋中期士大夫那樣砥礪名節，以氣節相尚，以養氣爲人生修養重要的内容，所以導致江湖詩派氣格卑弱。其次江湖詩派主要組成成分是江湖游士。江湖游士是南宋中後期形成的一個特殊社會階層，他們雖然屬于士農工商四民中的“士”階層，但他們一般没有官職，或者官職很低，或者没有穩定的職業，無以養家

糊口，所以常常游走奔波于豪門大户之間，希望被賞識，他們追求的或是生活的基本需求，或是功名利禄，而且又使用的是被傳統思想所不容忍的非正常手段——干謁乞食，因此從人生追求到生活方式都不高尚優雅，這使得他們的詩歌情趣低下，語言塵俗，儘管他們在詩論中要求"不俗"，創作中也力求避俗，但精神氣質的鄙俗無法迴避，這一點方回揭示得最多。此外，由于江湖詩人自身才力識見氣度、文化素養、生活空間等各方面的限制，他們取材以瑣細清淡的目前風景爲主，主要抒寫游走江湖的個人情懷，表現形式主要是五七言短章，意象不够豐富，境界不够高遠，思路不够開闊，才氣學問不够博大，氣度不够恢弘，捉襟見肘，眼界不高，所以間架狹小，没能出現與李杜蘇黄比肩的大家，盡是不足名家的小詩人。

當然還有更多的原因：傳統詩歌的發展趨勢、南方的嫵媚之氣以及俗文化的日益興盛和雅文化的逐漸衰落，使江湖詩派這些缺陷更加明顯。這些事實衹能説明江湖詩派産生弊端的原因，并不能爲其開脱和洗雪"罪名"。那麽，江湖詩派何以能够在詩史上留存？

江湖詩派能够在南宋中後期風行幾十年，不少作家作品受時人稱道，肯定有很多方面反應當時人的審美情趣，譬如：

劉改之《送王簡卿歸天台》："欲數人才難倒指，有如公者又東歸。班行失士國輕重，道路不言心是非。載酒青山隨處飲，談詩玉塵為誰揮。歸期趁得東風早，莫放梅花一片飛。……千岩萬壑天台路，一日分為兩日程。事可語人酬對易，面無慚色去留輕。放開筆下閑風月，收斂胸中萬甲兵。世事看來忙不得，百年到手是功名。"辛稼軒簡云："夜來見示送王簡卿詩，偉甚，真所

謂‘横空盤硬語，妥帖力排奡’者也。健美！健美！”

《詩人玉屑》卷十九《柳谿》

倪壽峰云：詩和則歡適，雄則偉麗，新則清拔，遠則閑暇。東皋子詩：“小園無事日徘徊，頻報家人送酒來。(歡適也) 惜樹不磨修月斧，愛花須築避風臺。(偉麗) 引些渠水添池滿，移個柴門傍竹開。(清拔) 多謝有情雙白鷺，暫時飛去又飛回。(閑暇也)” 備是四體，一篇足矣。

《詩人玉屑》卷十九《玉林》

余謂戴石屏《達觀》一詩，雖無前四句亦可。祇云“一心似水惟平好，萬事如棋不着高。王謝功名有遺恨，爭如劉阮醉陶陶”，自是一佳絶句也。

同上

高菊澗《山行即事》：“主人一笑先呼酒，勸客三杯便當茶。”杜小山詩：“釀雪不成微有雨，被風吹散却為晴。”皆直述其事，意脈貫通。前輩所謂作文字如寫家書，殆謂是歟？

同上

然而，辛弃疾稱道的劉過詩，清人馮舒則認爲“全不雅馴”，馮班認爲“淺露”，紀昀批評道“粗獷”（《瀛奎律髓匯評》卷二十四）。潘德輿更明確地説：“辛稼軒目爲‘横空盤硬語，妥帖力排奡’，乃宋人習氣，以粗俗直率爲盤硬排奡者也。”（《養一齋詩話》卷三）

清人賀裳則仿佛是針對《玉林詩話》的直接批評：

宋人力貶綺靡，意欲淡雅，不覺竟入酸陋，如戴敏才“引些

渠水添池滿，移個柴門傍竹開”。二虛字甚惡。其子復古“一心似水惟平好，萬事如棋不着高”，高菊澗“主人一笑先呼酒，勸客三杯便當茶”，王夢弼“三年受用惟栽竹，一日工夫半為梅”，方翥《寄友》“胸中襞積千般事，到得相逢一語無”，程東夫“荒村三月不肉味，并與瓜茄倚閣休”——當時自以為入情切事，不知皆村兒之語，徒供後人捧腹耳。

《載酒園詩話》卷一

爲什麽辛弃疾稱頌的劉過詩，在清代受到了一致批評？爲什麽《玉林詩話》欣賞的“清拔”、“佳絶句”、“意脉貫通”的詩句，被賀裳貶爲“酸陋”、“村兒之語”？這恐怕不單是個人欣賞口味的不同，而反映出兩個時代審美觀念的差異。可知審美觀念的差異，會導致對江湖詩派的評價截然不同，所以我們有必要改變一下我們的審美觀念，以期對江湖詩派有更深入的瞭解，作出新的評價，或者説，我們應當改變一下我們的審美角度，對江湖詩派重新審視。

無論從道德的角度還是從審美的角度，江湖詩派都大大偏離了常規的傳統文化的審視標準。然而，審視傳統文化的標準衹有一個？用氣骨錚錚不凡，情趣高雅脱俗，氣象雄渾闊大來審視，江湖詩派可以説一無是處，而自宋至清甚而至今，人們大多用這個標準，所以江湖詩派招致了口徑一致的批評。倒是注重詩歌肌理細密的翁方綱説過：“當時書坊陳起刻江湖小集，自是南渡詩人一段結構，正何必定求如東都大篇，反致力不逮耶？”（《石洲詩話》卷四）這雖然是極有限的贊許，但却包含着審視標準的改變。

如果把江湖詩派放在傳統文化發展史上來看，南宋文化正是雅文化衰落，而俗文化逐漸興盛的轉折時期，江湖詩派在這個雅俗文化力量消長關頭，具有着許多轉折時期的特徵——即雅即俗，雅俗雜糅，而且因爲江湖詩人的社會地位比起楊萬里等中興詩人更接近下層平民，所以其詩歌所表現出來的平民意識以及俗文化特色更加濃厚一些。如果把江湖詩派放在傳統詩歌發展史上考察，把它作爲傳統詩歌由古典文言向通俗白話發展的一個重要環節，我們就會發現江湖詩派的許多整體特色——淺易、率直、親切、輕巧、凡熟、不乏機趣等等，都與選體、唐音及典型的宋調不同，而具有更多的"白話"色彩。因此，當我們把慣常對雅文化、士大夫意識、古典文學的審視觀念和標準改換一下，就會發現江湖詩派的很多特色和優長。

與誠齋體和中興詩人一樣，江湖詩派再次回歸自然，而且與四靈一樣，描寫清幽恬淡的景致成爲江湖詩人的普遍愛好。周弼《三體唐詩》旨在説明唐代近體詩具體作法，其重心是以"虛"指情、"實"指景，用"虛"、"實"法説明唐人如何達到情景交融的詩歌審美境界。周弼歸納唐人情景詩作法的目的在于指導當時人作詩，從一個方面反映出江湖詩派對這類情景詩的偏愛。每個江湖詩人的詩集中都有不少描寫自然風景的詩，五律多是賈島、姚合或四靈的風格，清淡、幽静、瑣細，如劉克莊《郊行》："薄有西風意，郊行得自娱。山晴全體出，樹老半身枯。林轉亭方見，江浸路欲無。何妨橋纔斷，小艇故堪呼。"戴復古《題趙庶可山臺》："天造此一景，超然闤闠間。坐分臺上石，看盡越中山。松月照古今，樵風送往還。祇愁軒冕出，閑却白雲關。"七律一如許渾，偶切、工巧，譬如劉克莊《崇化麻沙道中》："經行

愛此人烟好，面俯清谿背負山。半舵何妨呼渡去，小橋不礙負薪還。遠聞清磬來木杪，忽有朱欄出竹間。深處安知無隱者，卜鄰容我設柴關。”方岳《夢尋梅》：“野經深藏隱者家，岸沙分路帶谿斜。馬蹄殘雪六千里，山嘴有梅三四花。黃葉擁籬埋藥草，青燈煨芋話桑麻。一生烟雨蓬茅底，不夢金貂侍玉華。”七絶則有晚唐絶句的空靈輕快，譬如周弼《夜深》：“虚堂人静不聞更，獨坐書床對夜燈。門外不知春雪霽，半峰殘月一谿水。”俞桂《過湖》：“舟移別岸水紋開，日暖風香正落梅。山色蒙蒙横畫軸，白鷗飛出帶詩來。”應該説這類寫自然風景的詩是江湖詩人刻意學唐處，學唐人的意境以及白描、刻畫的手法可以説江湖詩派是從四靈和楊萬里、陸游、范成大那裏受到啓發，有意識地對典型宋調重義理、重學問、重人文意趣等特點所作的反方向運動，不可否認，江湖詩派的這類詩有些方面接近晚唐詩，但是，我們認真比較，江湖詩派的這類詩絶非晚唐這類詩的簡單重複，而有着江湖詩派的特色：更加地淺顯明瞭、世俗化。尤其是寫景詩構思巧妙有趣味，讓人賞愛，如：“雙燕引雛花下教，一鳩唤婦樹梢鳴”（趙汝鐩《途中》）；“隴首多逢采桑女，荆釵蓬鬢短青裙。齋鐘斷寺鷄鳴午，吟杖穿山犬吠雲。避石牛從斜路走，作陂水自半谿分。農家説縣催科急，留我茅檐看引文”（趙汝鐩《隴首》）；“野巫豎石爲神像，稚子搓泥作藥丸。柳下兩姝争餉路，花邊一犬吠征鞍”（樂雷發《常寧道中懷許介之》）；“草色谿流高下碧，菜花楊柳淺深黄”（高翥《曉出黄山寺》）。這是七律裏的詩句，不像一般山水詩那樣高蹈出世，也不像很多田園詩帶着士大夫的高雅情調，而是充滿了平民的欣賞趣味和民間氣息。江湖詩派最擅長的是寫景七絶：

日日危亭憑曲欄，幾層蒼翠擁烟鬟。連朝策馬冲雲去，盡是亭中望處山。

陳造《題趙秀才壁》

桂香吹過中秋了，菊傍重陽未肯開；幾日銅瓶無可浸，賺他飢蝶入窗來。

許棐《秋齋即事》

折桐花上雨初乾，寒食游人盡出關。一片湖邊春富貴，斷橋船簇夕陽間。

武衍《春日湖上》

春風多可太忙生，長供花邊柳外行，與燕作泥風釀蜜，纔吹小雨又需晴。

方岳《春思》

庭草銜秋自短長，悲蛩傳響答寒螿。豆花似解通鄰好，引蔓殷勤遠過牆。

高翥《秋日》

兒童籬落帶斜陽，豆莢薑牙社肉香。一路稻花誰是主？紅蜻蛉伴緑螳螂。

樂雷發《秋日行村路》

小雨初晴歲事新，一犁江上趁初春。豆畦種罷無人守，縛得黄茅更似人。

利登《田家即事》

這裏所列舉的，僅僅是其中一部分，我們可以看到，無論是寫山水、寫家園、寫城市、寫鄉村，還是寫季節，江湖詩人都關注極

平凡而有情趣、有人間氣息的細節，對平常、具體甚至瑣碎的生活表現出特别的欣賞。這一點與其説是受了誠齋體的影響，毋寧説體現出南宋中後期平民意識的涌動。

江湖詩人是介乎官僚士大夫與農工商之間的一個較爲特殊的群體，他們除了關注自身的生存和發展外，也憂國憂民：對中原淪陷不能釋懷，對國勢不振憂心忡忡，對當時的軍政大事都用詩歌發表看法，對民生疾苦尤爲關注……這些都可以説繼承了歷代詩人的寫實傳統。（詳參張宏生《江湖詩派研究》第三章第一節憂國憂民之懷）與一般身爲官僚士大夫的詩人不同的是，江湖詩人的政治觀念并未因自身遠處江湖而淡化，所以顯得難能可貴。江湖詩人的憂國憂民，也正是因爲有着普通百姓的色彩，纔顯示出特殊的風味和價值。“僕本山野人，漁樵所共處”（戴復古《祝二嚴》），對于大多數江湖詩人來説，這種説法不完全是自命清高或自嗟貧賤，而符合一定實際；“寒儒家舍衹尋常，破紙窗邊折竹床”（戴復古《家居復有江湖之興》），應該是不少江湖詩人的家居狀况寫實；“儒衣歷多難，陋巷困簞瓢。無地可躬耕，無才仕王朝。一飢驅我來，騎驢吟灞橋”（戴復古《都中抒懷呈滕仁伯秘監》），可能是不少江湖詩人衣食無着、奔走江湖的原因；“畎畝憂國事”（葉茵《次得雨韵》）、“失脚江湖久，憂時鬢欲皤”（胡仲弓《失脚》），也是江湖詩人位卑未敢忘憂國的反映。國家興亡與他們的生活息息相關，因此江湖詩人對國事衰敗、中原淪喪有着無限的哀痛和無奈，對貧窮、飢餓、戰亂、灾難等等民生疾苦感同身受，所以叙寫起來更爲具體詳細，情感也决不限于同情和哀而不傷、怨而不怒。如：“獨依東風揮客泪，不堪回首望中原”（陳允平《鄂王墓》），“征塵何日盡，北望轉悲凄”（高翥

《采石》)，“北望空多故國愁”(高翥《多景樓》)，“可堪腸斷中原路，草掩荒丘不見人”(胡仲參《清明》)，“黄塵障斷中原路，忍立橋頭看杜鵑”(王同祖《天津橋》)，“北望中原慘莫烟”(葉茵《多景樓》)，“凄凉北望心”(張蘊《多景樓》)。對于身處江湖的詩人，除了北望中原凄凉腸斷之外，還能要求更多嗎？哀痛和無奈正是平民百姓對國家不復統一的最普遍情感，而江湖詩因此被視爲懨懨無氣、卑弱和卑靡。但當江湖詩人高呼“猶耿孤忠思報主，插天劍氣夜光芒”(劉過《夜思中原》)、“便當擊楫中流誓，莫使鞭爲祖逖先”(劉過《上金陵章侍郎》二首之一)、“誓當助君報國萬里清胡塵”(趙汝鐩《古劍歌》)，人們也不認爲這是英雄氣概的表現，而指責其“叫囂排突，純是子路冠雄鷄、佩豭豚氣象，風雅掃地”(王士禎《帶經堂詩話》卷十)。江湖詩人何以如此動輒得咎呢？除了藝術修養等等問題外，主要是後人對江湖詩人的平民意識不能認同：無論是哀痛和無奈，還是激憤和昂揚，都没有更多的實踐意義，所以纔顯得卑弱和空洞。我們從後人的評價中看到的是官僚士大夫對平民意識的鄙視。

至于對民生疾苦的叙寫詠嘆，更能體現江湖詩人的平民本色。例如趙汝鐩（1171～1245）的《翁媪嘆》和《耕織嘆二首》不僅細緻描述了天灾人禍中農民的悲慘生活和艱辛勞動，而且不像以前的詩人那樣置身事外，而是始終把自己當作一個耕織者：“訴言我已遭榜笞”、“我腹不飽飽他人”、“我身不暖暖他人”，并作爲一個耕織者哭天喊地：“愁死未死此何時？”同樣質樸的叙寫和强烈的情感出現在江湖詩人的不少詩中，譬如利登（生卒年不詳）的《田父怨》、《野農謡》，戴復古（1167～?）的《庚子薦飢》六首、《嘉熙己亥大旱荒庚子夏麥熟》六首、《織婦嘆》，樂

雷發（生卒年不詳）的《逃户》，趙汝績（生卒年不詳）的《無罪言》等等。江湖游士雖不全然是平民，但與官僚士大夫相比較，他們無疑是最接近平民的，“田父織婦”的生活中有一部分就是他們自己的生活，所以他們描述的可能就是親身感受和體驗，表達的就是他們的憤懣和怨恨。當他們作爲“士”出現時，他們也會站在平民的立場發言，例如戴復古的《送來賓宰》：“君作來賓宰，聽我説來賓。蠻俗無王化，當爲行化人。有民無租賦，租賦出商旅。逐利遭重徵，商旅亦良苦。能放一分寬，可減十分怨。……”話語質樸懇切，叮嚀中帶着殷切希望。

江湖詩派在詩歌題材上，不像新變派那樣有意開拓新的領域，但是，由于游士生活與士大夫生活的本質差異，南宋與北宋時風不同，江湖詩派在題材上有些出新，譬如江湖詩派寫奔走干謁的游士生活和情感，寫市井百態，寫村學塾師，寫城鄉風俗，人情世故等等，都是士大夫兼官僚的上層文人不曾也無法涉及的，而這些題材，使江湖詩派切近平民百姓生活和心態，具有平民文化内涵。江湖詩派寫這些題材時最見風采，最有特色。

我們從中能够瞭解江湖詩人的生活、情感。江湖詩人大多不甘貧賤，公開以詩干求富貴：“長安在望空悲日，刺史誰知别有天。……書生不願懸金印，衹覓揚州騎鶴錢”（劉過《上袁文昌知平江》）；“我生兀兀鑽蠹簡，不肯低頭殖資産。綴名虎榜二十年，依舊酸寒廣文飯。……更得趙侯錢買屋，便哦詩句謝山神”（危稹《上隆興趙帥》）；“膾炙人口徒屬饜，還來隻字不堪煮。……此行一句直萬錢，十句唾手腰可纏。歸來卸却揚州鶴，推敲調度權架閣”（盛烈《送黄吟隱游吴門》）。都真率而不掩飾做作，在耻談名利的傳統詩歌中，難得再見。他們樂于居住城市，享受

朝士的饋贈，過着自命風雅的日子："借得城居一丈寬，五車書向腹中安。聲華馥似當風桂，氣味清于着露蘭。朝士時將餘俸贈，鋪家傳得近詩刊。"（許棐《梅屋詩稿·贈葉靖逸》）我們能够感受到江湖詩人對能够創作詩歌的自負："有詩千首可成名，萬户侯封亦可輕"（李濤《詩社中有赴補者》）；"但存一路徽行稿，安用諸公介紹書"（鄒登龍《梅屋吟·戴式之來訪惠石屏小集》）。我們也看到江湖詩人干謁無門以及干謁無成時的悲愁哀怨："出門偏念母，携策欲干誰"（黄文雷《歲晚歸自臨川》）；"十年江湖嘆不遭，識君歲月漫蹉跎"（胡仲弓《寄朱静佳明府》）；"七十老翁頭雪白，落在江湖賣書册"（戴復古《石屏詩集》卷一《市舶提舉管仲登飲于萬貢堂有詩》）；"江湖如許闊，無地着詩流"（胡仲弓《送羅去華》）；"布衣憔悴江湖客"（王諶《題雲海亭》）。這些是江湖詩人的自我寫真。"江湖路遠總風波"（陳必復《江湖》）、"世途難着脚，况復是江湖"（胡仲參《書懷呈曾性之》），是江湖詩人歷盡江湖風險後，對江湖以及世途真切體驗的描述。大量的江湖詩表現出江湖詩人的生活，描繪出江湖詩人的形象。無論是干求富貴時的直截了當和干求有獲時的自得自負，還是干求無成時的自怨自艾和怨天尤人，都是一樣真率無諱，直抒胸臆，讓我們清楚明瞭地瞭解到江湖詩人的生活狀况以及生活態度和追求，他們的悲歡喜憂完全是平民的，看似庸俗但却真實可感。

除了繼續描寫多重剥削下艱難困苦的農民生活外，江湖詩人筆下的農民和農村生活比以前更加多姿多彩。請看江湖詩人筆下簡樸的鄉村學校和清貧勤苦的村塾老師以及頑皮但好學的小學生："短衣穿結半瓢空，所住茅檐僅蔽風。久誦經書皆點記，試

挑史傳亦旁通。青燈窗下研孤學，白首山中聚小童”（劉克莊《村校書》）；“八九頑童一草廬，土朱勤點七言書。晚聽學長吹樵笛，國子先生殆不如”（宋伯仁《雪岩吟草·村學究》）；“難字逢人問，村中一小兒。璋麞寧易辨，亥豕似堪疑”（同上《嘲不識字》）。還有送兒讀書的農夫：“田夫龍鍾雪色鬢，送兒來學尚腰鐮。先生莫厭村醪薄，醴酒雖醲有楚鉗。”（陳鑒之《題村學圖》）這類人物形象在以前的詩歌中很少出現，而經江湖詩人的描述，多麼栩栩如生。還有偶爾進城的村翁：“村翁生長在柴門，身有丁男犢有孫。爲了官租纔出市，歸家誇説與鄉村”（朱繼芳《静佳龍尋稿·城市》）；忙裏忙外的村婦：“抱兒更送田頭飯，畫鬢濃調竈頭烟。争信春風紅袖女，綠楊庭院正鞦韆”（葉紹翁《田家三詠》之三）；打扮入時去觀社、蹴踘的年輕人：“古來觀社見春秋，茜袂銀釵盡出游”（劉克莊《田舍即事十首》之三），“蹴踘�尖塵不涴，臂鷹袖窄樣新裁”（同上之四）。江湖詩人還能够理解、欣賞鄉村的娛樂方式：“鳳簫鼉鼓龍鬚笛，夜宴華堂醉春色，艷歌妙舞蕩人心，但有歡娛别無益。何如村落卷桐吹，能使時人知稼穡。村南村北聲相續，青郊雨後耕黄犢。一聲催得大麥黄，一聲换得新秧綠。人言此角祇兒戲，孰識古人吹角意。田家作勞多怨咨，故假聲音召和氣。吹此角，起東作，吹此角，田家樂。此角上與鄒子之律同宫商、合鐘吕，形甚樸，聲甚古，一吹寒谷生禾黍。”（戴復古《烏鹽角行》）鄉村“卷桐”而作的烏鹽角不僅“與鄒子之律同宫商合鐘吕”，而且比“鳳簫鼉鼓龍鬚笛”更有益，其中表現出多少平民趣味。“兒女相携看市優，縱談楚漢割鴻溝。山河不暇爲渠惜，聽到虞姬直是愁。”（劉克莊《田舍即事十首》之九）對鄉村兒女的情味描述得多麼真實，如果不處于

民間，何從得知？江湖詩人的農村，既不同于陶淵明式的農村，也不同于樂府式的農村，甚至與范成大筆下的農村都有所區别，是一個更親切、真實、豐富多采的農村。

家僮奴婢、販夫走卒、媒人倡優、巫醫相卜、染人酒媪、乞丐都在江湖詩中出現，譬如劉克莊《歲晚書事十首》就寫到各色人等："白髮社巫云日吉，明朝渫井更苫墻"（之三）；"細君炊秫婢繅絲，彩勝酥花總不如。窗下老儒衣露肘，挑燈自揀一年詩"（之五）；"誰能却學痴兒女，深夜潜燒祭竈香"（之六）；"深深榕徑苔墻裹，忽有銀釵叫賣樵"（之七）；"主公晚節治家寬，婢慣奴驕號令難。圃在屋邊慵種菜，井臨砌畔怕澆蘭"（之八）；"丫頭婢子忙匀粉，不管先生硯水渾"（之九）；"丐客鶉衣立户前，豈知儂自窘殘年。染人酒媪逋猶緩，且送添丁上學錢"（之十）。把各類人物在年節前的活動描述得活靈活現，這是前所未有的。劉克莊衹講到婢子偷懶、打扮，萬俟紹之的《婢態》則完整描述出一個惡婢形象："纔入園中便折花，厨頭坐話是生涯。不時掐數周年限，每事誇稱舊主家。遷怒故將甌碗擲，效顰剛借粉脂搽。隔屏竊聽賓朋語，汲汲訛傳又妄加。"此外，相面的道人也一再出現在江湖詩裏："説相言多驗，嫌錢事更奇。一般難曉處，裝背貴人詩"（劉克莊《贈錢道人》）；"我詩吟就無人買，君相公卿煞得錢"（許棐《贈錢相士》）。這類農民和市井小民的形象幾乎没在以前的詩歌中出現過。我們從江湖詩人的筆下，看到的是不同于以往的生活，一種决不高雅，但却别開生面的生活——平民的生活。梅堯臣有意拓展詩歌表現的新領域時，曾關注醜陋惡俗的事物、情態，但是還未能留意市井小民。後來，蘇軾寫過名醫龐安常，黄庭堅和陳師道也寫過陳留市的刀鑷工，但是，他們

寫的不是世俗的醫、工，例如黄庭堅《陳留市隱》：“市井懷珠玉，往來人未逢。乘肩嬌小女，邂逅此生同。養性霜刀在，閲人清鏡空。時時能舉酒，彈鑷送歸鴻。”這哪裏是普通刀鑷工的形象？分明是隱士高人。蘇、黄、陳欣賞的是精神行爲與士大夫接近的醫、工，世俗的醫、工根本進入不了他們的筆下。而江湖詩人描寫的是最最普通的市井小民，用的是白描手法，常常帶一點欣賞或無奈、戲謔、嘲諷的態度，他們拒絶或没有能力將市井小民生活的原生狀態加工、升華，以做到以俗爲雅，衹是客觀地將市井小民的生活隨意雜陳，讓人瞭解。與北宋詩相比，江湖詩所表現出的思想情趣顯然是平民化的。

江湖詩人描寫的這些形象和生活細節，令人想起南宋日益發展興盛的俗文學，如説話、南戲這類以市井小民、田夫野老爲娛樂對象的俗文學形式。雖然我們不能斷定俗文學對江湖詩有多少直接的影響，但從江湖詩人的這類詩中，無疑能够感受到很多相似的成分。江湖詩人受到的俗文學浸染比以前的詩人肯定多得多。劉克莊有好幾首詩描寫他家鄉福建莆田劇藝演出情況，譬如《聞祥應廟優戲甚盛》、《神咨歌》、《觀社行》、《即事》、《田舍即事》等等，可知劉克莊對民間技藝頗有瞭解。江湖詩人生活在市井小民中間，無論他們是拒絶還是接受，都逃避不了日益興盛的俗文化耳濡目染，表現在詩歌裏，便是詩歌的俗化。詩歌一直是雅文學的最重要文體之一，由于傳統詩歌的創作一嚮是官僚士大夫文人的專利，所以它的士大夫氣、典雅色彩一直很濃厚，儘管從中唐以來逐漸發展興盛的俗文學時時對詩歌有所衝擊，但士大夫階層有意識的抵制，遏制了其俗化的過程，尤其是新變派、王安石、蘇軾、江西詩派都以激揚士氣、砥礪士節來改造俗文化，

取得了良好的效果，直到南宋尤其是中後期，由于江湖詩派地位和生活狀況的各方面改變，俗文化更加有力的衝擊几乎無法抵禦，詩歌纔日漸俗化了。當然，江湖詩派的詩歌還不能算是俗文化的一部分，但是它確實是受俗文化影響最大的，與以前的詩歌相比，它帶有更多的俗文化色彩。另外，不僅江湖詩人的干求富貴的行爲不符合儒家思想對士人的基本要求，而且他們的思想觀念以及願望追求都與普通百姓接近，也不像北宋士大夫那樣砥礪名節、淡薄名利、超越流俗，他們看重利禄功名，不太注意氣節，這是他們的詩歌接近俗文化的最重要的原因。江湖詩派因此被視爲卑俚惡俗，但從傳統詩歌發展史上看，江湖詩人無疑順應了詩歌由雅入俗的發展的總體趨勢；即便從宋詩的發展史上看，也體現出雅極必俗的文學發展規律，更爲多姿多彩的宋調提供了又一種或者另一種形態。

北宋詩比起唐詩已經有很多白話色彩，新變派以及蘇軾等人的“以文爲詩”，就把“文”的綫形思維和平易流暢行文特點移植到“詩”中，促進了詩歌的平易化、白話化進程，歐陽修、蘇軾對宋調的流動瀟灑貢獻最多，黄庭堅、陳師道等江西詩派派家雖然用非邏輯性的思維方式對抗綫形思維方式，造成意脉斷裂、言語道斷，成爲典型的宋調，但從整個詩歌發展趨勢上看，江西詩派衹能算做一個特例，是對傳統詩歌白話趨勢的最有意識的遏制，或者説是對古典詩歌的最後維護，當吕本中提出以活法糾正江西正體的生硬時，之所以能够一呼百應，是因爲全力維護不足以拯救古典性，而遏制也阻擋不了詩歌的發展趨勢，衹有順應纔能繼續發展。綫形思維和平易順暢再一次成爲宋調的主潮，誠齋體和其他中興詩人跳出江西窠臼後都順應了這個主潮，江湖詩派

尤其如此，“意脉貫通”、“作詩如作家書”，不僅僅是江湖詩派的一個追求，而且成爲他們詩歌的一個特點，戴復古在這一方面堪稱代表。下面看他的幾首詩：

汝在何鄉何姓名？路途凡百愛惺惺。衣裳脱着親收管，飲食烹炮貴潔馨。每遇歇時尋竹所，須教宿處近旗亭。吾家僮約無多事，辦取小心供使令。

《僮約》

窮居少生涯，養子如種穀。寸苗方在手，想象秋禾熟。吾兒天所惠，骨相頗豐碩。娟娟抱懷中，一歲至周日。願汝無災害，長大庶可必。十歲聰明開，二十早奮發。胸蟠三萬卷，手握五色筆。策勛文字場，致君以儒術。不然學孫吴，縱横萬人敵。為國取中原，闢地玄冥北。他年汝成就，料我頭已白。光華照老眼，甘旨不可缺。為子必純孝，為人必正直。以我期望心，一日必一祝。勿為痴小兒，茫然無所識。胎教尚有聞，斯言豈無益。

《阿奇晬日》

老病懶作書，行藏詩上見。一心不相忘，千里如對面。我已八十翁，此身寧久絆。諸君才杰出，玉石自有辨。隨才供任使，小大備衆選。明君用良弼，治道方一變，與之致太平，朝廷還舊觀。老夫眼尚明，細把諸君看。試將草草書，用寫區區願。一願善調燮，二願强加飯，三願致太平，官職日九轉。

《懶不作書急口令寄朝士》

交代僕人、祝福小孩、寄語朝士，都用詩歌形式，明白如家常，仿佛對面交談，親切詳盡，與白話詩非常近似。“文”的纔

形思維或者說平常人的思路是這些詩最突出的特點，井井有條而且有些絮絮叨叨的述說方式，家常的話語，不像典型唐音的律化句法和意象平行呈列，不像典型宋調的陌生化表達和句法有意拗折，而是字句整齊但明白如話的白話詩。張端義《貴耳集》、劉克莊《後村詩話》所稱道的江湖詩人的詩大都是這一類的詩，由此可知江湖詩人的審美趣味。

蘇軾、黄庭堅、陳師道等人都不迴避口語和俚語俗諺，口語和俚語俗諺增加了詩歌的白話色彩，但是蘇、黄、陳用一些方法遏制這種白話色彩，譬如用大量的成語典故，俚語俗諺衹是夾雜其中，稍作點綴，以起到口語不傷文言、俗不傷雅的效果，尤其是黄、陳，采取了更多的方法，使他們的詩歌變得高古典雅。江湖詩人未嘗不追求高古典雅，但他們缺少的是蘇、黄、陳那種點鐵成金的神氣和技法，所以他們的詩歌表現出不可掩飾的白話色彩，被賀裳視爲"惡甚"的"二虚字"——"些"、"個"正是中古常用的口語語助，被他稱爲"村兒之語"的那幾句詩也確實像是民間流行的俚語俗諺。俚語俗諺在蘇、黄、陳手裏可以變成優雅的詩，而江湖詩人的詩却被視爲俚語俗諺，這恐怕和運用俚語俗諺與否没有必然關係，而在于如何運用。不可否認，江湖詩中口語和俚語俗諺更多了，而且許多没有典籍出處，有些詩人甚至全部用方言俗語寫詩，比如陳造《房陵十首》七絶就全用房州的方俗詞寫作，口語和俚語俗諺加强了江湖詩的白話色彩，但却并非白話色彩的決定因素，決定其白話色彩的是江湖詩人運用這些生活語言的方式。江湖詩人大多提倡白描，較少使用典故成語，所以没有太多的典型宋調那種書卷氣，他們的語彙除了傳統詩歌的常用語彙外，就是得自于他們生活中的語言，詩歌常見詞彙與

口語、俚語俗諺用近乎文的語序組合起來，就使他們的詩不少是大白話，不需要太多的注釋，從上面列舉的那些詩中就可以看出，因此總體上講，江湖詩派的語言風格是平易淺顯，而平易淺顯是白話詩的最基本要求。當然，江湖詩人是嚴守唐人格律的，他們的白話色彩是格律要求下最大限度的自由表現，繼承發展了白居易平易風格和宋調以文爲詩的方法，而且深受俗文化或白話文學的影響。

用雅文化的標準來審視江湖詩派，江湖詩派無疑是卑俗卑弱的。用俗文化標準來審視江湖詩派，江湖詩派還是雅文化的一種，它仍然嚴守格律、使用傳統詩歌的基本語彙、充滿着詩意，但它確實有不少俗文化的特點：平民意識、白話色彩。我們可以說，江湖詩派體現了俗文化衝擊下的雅文化的發展，融會了雅、俗文化的各自優劣，是宋調的變異。

第四節　江湖詩派的衆多詩人

江湖詩派可以說是宋代參與人數最多的一個詩歌流派，據張宏生《江湖詩派研究》考證，有一百三十八人之多，從人數講，江西詩派都不能望其項背，但是，江湖詩派除劉克莊、戴復古、方岳、姜夔、劉過等人知名于當時和後世外，大多數都默默無聞。這固然與後世鄙視江湖詩派有關，但更重要的，是江湖詩派的整體特色大于個體風格。另外，一些詩人泛學衆體却没能創造出自成一家的特色風格，即便劉克莊、戴復古都在所不免。大多數詩人才氣較小，破碎不足名家。我們全面考察江湖詩派時，盡可能發現這個流派之内的小群體特色和個人特色，以描述江湖詩

派内部的多種風貌。

劉克莊、戴復古無疑是江湖詩派中的大家。劉克莊在當時是“江湖從學者，盡欲倚劉墻”（胡仲弓《王用和歸從莆水寄呈劉後村》），“八斗文章用有餘，數車聲譽滿江湖”（戴復古《寄劉潛夫》）；戴復古在生前也是“以詩鳴東南半天下，其格律風韵之高處，見諸當世”（包恢《石屏詩序》）。在後世，他們也受到推崇，譬如清人葉矯然云：“南宋人詩，放翁、誠齋、後村三家相當。”（《龍性堂詩話》續集）就把劉克莊和陸游、楊萬里并稱。陳衍云：“石屏心思力量，皆非晚宋人所有，以其壽長入晚宋，屈爲晚宋之冠。”（《宋詩精華録》卷四）推戴復古爲“晚宋之冠”。劉克莊、戴復古之所以享有生前身後名，其共同點是都曾經泛學衆體，兼擅衆體，題材廣泛，度越流輩。劉克莊早年受時風影響，從學四靈晚唐入手，而且很快就表現出超越四靈的藝術潛力，受到大力獎掖四靈的葉適贊賞：“劉潛夫年甚少，刻琢精麗，語特驚俗，不甘爲雁行比也。今四靈喪其三矣，……而潛夫思益新、句愈工，涉歷老練，布置闊遠，建大將旗鼓，非子孰當?”（《題劉潛夫南岳詩稿》）劉克莊後來意識到學晚唐四靈的局限後，泛學唐宋家數：“初余由放翁入，後喜誠齋，又兼取東都、南渡、江西諸老，上及于唐人，大小家數，手抄口誦。”（劉克莊《刻楮集自序》）劉克莊甚至“欲息唐律，專造古體”（劉克莊《瓜圃集序》）。同樣，戴復古也學四靈和四靈推崇的姚賈，而且用力甚深；也學楊、陸，而且他曾“登三山陸放翁之門，而詩益進”（樓鑰《石屏詩後集序》），親聆陸游教誨；他還着力學習杜甫，“石屏本之東皋（其父戴敏才），又祖少陵”（《石屏詩集》卷首趙以夫序），他不僅“投老安篷户，平生似草堂”（高斯得《次韵戴

石屏見寄》)，而且“戴詩頗近子美”(見上詩自注)。轉益多師、泛學衆體的結果是詩風多樣、衆體兼擅，劉克莊不拘一格，“戴復古詩備衆體”(《石屏詩集》卷首趙以夫序)，譬如説兩人的五律均似四靈、姚賈，七古、七律學陸游，七絶學楊萬里，五古學杜甫、選體，這在大多數詩人衹擅一體或衹有一種風格的江湖詩派裏，實屬難能可貴，從這一點上，可見劉克莊、戴復古才情、力量大于其他江湖詩人。劉克莊、戴復古超越流輩的還有題材廣泛，他們的題材不僅僅限于個人的日常生活和個人的愛好得失、喜怒哀樂，而且大量涉及到國計民生，雖然劉克莊曾經仕宦，戴復古一生布衣，有廟堂、江湖的地位之别，但對國家、社會、百姓的關心却很一致，比起江湖小家，他們寫政治、經濟、軍事以及民生疾苦的作品不僅數量多，而且更有深度。劉克莊認爲“憂時原是詩人職”，所以他一生憂國憂民，直到“暮年未敢忘憂國”(《次韵痩使左史中書行部二首》之二)；戴復古“長篇短章，隱然有江湖廊廟之憂，雖詆時忌，忤達官，弗顧也”(王埜《跋石屏詩》)。江湖詩人普遍缺少積極向上的精神，缺少昂揚奮發的情緒，缺少雄偉恢弘的氣勢，但是劉克莊和戴復古却在一定程度上超越了這一點，所謂“氣骨終勝”(《居易録》評戴復古語)、“心思力量皆非晚宋人所有”，正因爲如此，劉克莊和戴復古纔被推崇爲江湖詩人的翹楚。

劉克莊、戴復古由于泛學衆體而又兼擅衆體，所以“轉若無所見其長”，没有明顯的個人風格，兩個人的風格區分也不很明顯。此外，劉克莊和戴復古都貪多率意，粗製濫造的作品較多，許多詩歌腐熟滑易或者油腔滑調，這是兩人能够超越江湖却無法與北宋、中興大家相提并論的重要原因。如果仔細考察，我們發

現劉克莊和戴復古有所不同。劉克莊在走出晚唐，對唐宋大小家數手抄口誦時，一方面欣賞唐音的白描、意境，一方面對宋調的才大學博愛不釋手，反復于唐宋之間，無法裁奪割愛，因此試圖調停唐宋，揚長避短，“就也在晚唐體那種輕快的詩裏大掉書袋，填嵌典故成語，組織爲小巧的對偶”（錢鍾書《宋詩選注》），所以造成有時“飽滿四靈，用事冗塞”（方回《瀛奎律髓》卷四十二）的效果。另外，劉克莊除了追求一般江湖詩人所追求的平易外，還力求典雅，以符合傳統的審美趣味，這也使他在選詞用字時比戴復古更講求出處來歷，更典雅一些。戴復古也想調停晚唐體和江西詩派，但是或許因爲他的才學不够淵博，或許因爲他的詩歌觀念不同，所以他的詩比起劉克莊要流暢淺近得多，典故成語少用，字句也更淺白，方萬里云：“石屏詩清健輕快，自成一家。”（《石屏集跋》）指出了戴復古的特色。儘管戴復古説：“少年學父詩，用心亦良苦。搜索空虛腹，綴緝艱辛語。”（戴復古《祝二嚴》）但他的不少詩歌詞語并不“艱辛”，比如説前面所列舉的《僮約》、《阿奇晬日》、《懶不作書急口令寄朝士》，劉克莊就没有如此通俗如白話的詩歌。因此戴復古也不像劉克莊那樣更符合傳統要求，在後世的名氣也比劉克莊相對小一些。事實上，戴復古比劉克莊更能代表江湖詩派的特色，以及詩歌發展的總體趨勢。

與劉克莊、戴復古情況比較接近的是方岳。方岳學習江西詩派，有些詩如《黄宰致江西詩雙井茶》極力模仿黄庭堅；又學楊萬里、范成大，有些詩“巧心妙手，直欲齊楊誠齋軌轍以上”（吴焕《秋崖先生小稿跋》），有些農村詩如《農謡》、《牛屋》又接近范成大；還受晚唐體影響，所謂“平生多可曹修士，説我唐

詩最逼真”(方岳《暑中雜興》八首其六)。方岳受“晚唐體”影響的詩比較多，幾乎被視爲他的主體風格：“秋崖詩工于琢鏤，清雋新秀，高逸絶塵。”(《宋十五家詩選》)但事實上，方岳如劉、戴，能寫“衆體詩”，在“衆體詩”中，貫穿着江湖詩派特有的爽利通俗。

儘管説江湖詩派的共性大于個性，但是江湖詩派并非一個綱領明確、組織嚴密的詩派，所以不少詩人仍然有明顯的個人特色，尤其是早期的江湖詩人，譬如説姜夔以及受其影響的詞人之詩，在江湖詩派裏就别樹一幟。姜夔的詩在當時就享有盛名，楊萬里云：“尤蕭范陸四詩翁，此後誰當第一功，新拜南湖爲上將，更推白石作先鋒。”(《誠齋詩集》卷四十二《寄張功甫姜堯章進退格》)楊萬里非常欣賞姜夔的《除夜自石湖歸苕溪》十首絶句，以爲“有裁雲縫月之妙思，敲金戛玉之奇聲”。(姜夔自注)當時正是“唐體”大盛之時，所以同時人稱頌姜夔的詩説：“其詩似唐人”(周密《齊東野語》卷十二載姜夔自述内翰梁公語)，“短章温李氏才情”(項安世《平庵悔稿》卷七《謝姜夔秀才示詩卷》)。後來人們逐漸認識到姜夔的詩與詞之間的相互影響。陳衍《宋詩精華録》卷四評姜夔《過垂虹》：“晚宋人多專攻絶句，白石其尤者，與詞近也。”繆鉞《詩詞散論·姜白石之文學批評及其作品》：“白石之詩，氣格清奇，得力江西；意境雋澹，本于襟抱；韵致深美，發乎才情。受江西詩派影響者，其末流之蔽爲枯澀生硬，而白石之詩，獨饒風韵。蓋白石爲詞人，其詩亦有詞意，絶句一體，尤所擅長。……白石之詩在南宋僅爲名家，而其詞在南宋則爲大家。此點正與陸放翁相反。放翁才情，宏放踔厲，故詩勝于詞，白石才情，精細深美，故詞勝于詩。”陳衍、

繆鉞都指出姜夔的詩尤其是絶句近于其詞的一面，繆鉞還進一步指出姜夔詩的這個特點及其詩不如詞都源于姜夔的“才情”，這個“精細深美”的“才情”，顯然就是項安世所説的“温李氏才情”。姜夔用江西詩派的清奇勁健來補救當行本色詞的軟媚，同時又用當行本色詞的緬邈風神來補救江西詩派的枯澀生硬，使詩詞都能在保持各自特色的基礎上而有所變化，這種詩詞互補實際上是促成“唐音”、“宋調”融合的一種較爲成功的嘗試，爲南渡以來宋調的自我調整、宋調的變異提供了一種範例。姜夔的詞人之詩，不僅在當時受人稱道，在後世也受到普遍歡迎，例如王士禛《香祖筆記》卷九：“余于南渡後詩，自陸放翁之外，最喜姜夔堯章。”朱庭珍《筱園詩話》卷四：“南宋人詩，……姜白石猶爲翹楚。其詩甚有格韵，清雅可傳。”李慈銘《越縵堂讀書記》：“白石道人詩，清絶如啖冰雪也。……其詩頗可誦，《江湖小集》中之最佳者。”姜夔的詩如《除夜自石湖歸苕溪》、《湖上寓居雜詠》、《送范仲訥往合肥》、《姑蘇懷古》、《釣雪亭》等，空靈蘊藉，淡雅清絶，極富情韵風致，却没有北宋詞人之詩的華麗纖巧，柔弱無骨，可算是詞人之詩中的翹楚，而且在江湖詩中别具一格。江湖詩人的七絶多學楊萬里的巧妙風趣，而姜夔的七絶却爲江湖詩人提供了新的範例。江湖詩人朱復之曾爲詞人張輯《東澤綺語債》作跋云：“東澤得詩法于姜堯章。”(《中興以來絶妙詞選》卷九）由此可知，姜夔的詩歌在當時還形成了“詩法”并得到傳承。

江湖詩派的詩人中，有幾位是姜夔詞派（或稱格律詞派）的詞人，如盧祖皋（生卒年不詳）、陳允平（生卒年不詳），他們的詩風與姜夔頗爲近似。葉適有《贈盧次夔》：“家住東郊深，能詩

人共尋。冰梭間道錦，玉軫斷文琴。城漏宵添滴，窗花晝減陰。新涼白頭句，清甚費悲吟。”盧祖皋還被王綽《薛瓜廬墓誌銘》列爲繼四靈之後“永嘉之作唐詩者”之一，有人説他是“趙紫芝、翁靈舒諸賢之詩友”（《宋詩紀事》卷五十八引黄玉林語），可知他在當時有能詩之名，而且是能作“唐詩”的詩人。張端義《貴耳集》云：“蒲江貌字修整，作小詞纖雅。詩如《舟中獨酌》云：‘山川似舊客懷老，天地何言春事深。’及《玉堂有感》：‘兩山風雨故留寒，九陌香泥苦未乾。開到海棠春爛漫，擔頭時得數枝看。’《松江别詩》：‘明月垂虹幾度秋，短篷常是繫人愁。暮烟疏雨分携地，更上松江百尺樓。’余領先生詞外之旨。”就所引詩看，與其“纖雅”的小詞風格是一致的。盧祖皋與姜夔差不多同時，兩人之間有些交往，盧詞集中有《漁家傲·壽白石》，他與姜夔不同的是，他的詩未從江西詩派入手，而直接從“唐詩”中獲得靈感，他的“唐詩”實際上就是姚合、賈島一派清淡小巧的那部分詩，與他的“纖雅”的小詞同一風味，雖然没有姜夔的空靈蘊藉，但比較有風韵。陳允平生活在宋元之交，他的詞與同時代的張炎、王沂孫等人的詞一樣都充滿故國之思、黍離之悲，他的《西麓詩稿》中的詩也是如此，無論古體近體，都表現出衰颯荒凉的意境、落寞的情緒、凄清冷漠的格調。舉《小樓》爲例：“寒空漠漠起愁雲，玉笛吹殘正斷魂。寂寞小樓簾半卷，雁烟蛩雨又黄昏。”這種情緒格調，似乎是姜夔一派清空詞風的一種延續與擴展，彌漫在宋末的詩與詞裏，形成了一種風氣。除了盧祖皋、陳允平外，江湖詩派中一些詩人的七絶也有姜夔風味，例如劉翰的《種梅》、《石頭城》，趙希桷（生卒年不詳）的《次李雪林苕溪寄來韵二首》、葛起耕的《樓上》等等。可見，姜夔的詩

風并非孤立存在。

江湖詩派中，非常有特色的詩人還有劉過。劉過豪放的個性和豪縱的詩風，是南渡以後張元幹、張孝祥、陳亮、辛弃疾一派豪放詞和陳與義、陸游一路英雄詩的延續，帶着濃烈的中興時期特有的色彩，這種色彩在江湖詩中難得一見，所以彌足珍貴。同氣相求，同聲相應，陳亮、陸游對劉過的氣概和詩歌大加贊賞："劉郎飲酒如渴虹，一飲澗壑俱成空。胸中壘塊澆不下，時吐勁氣嘘青紅。劉郎吟詩如飲酒，淋漓醉墨龍蛇走。笑鞭列缺起豐隆，變化風雷一揮手。……安能規行復距步，斂袂厭厭作新婦"（陳亮《贈劉改之》）；"胸中九淵蛟龍蟠，筆底六月冰雹寒。有時大叫脱烏幘，不怕酒量如海寬。放翁七十病欲死，相逢尚能刮眼看"（陸游《贈劉改之秀才》）。兩首詩把劉過描述得栩栩如生。辛弃疾也贊賞劉過的詩"横空盤硬語，妥帖力排奡"，并與劉過唱和。劉過的詩的確不負衆望，能像陳亮、辛弃疾、陸游一樣，關心國事，充滿愛國熱情，有恢復中原的雄心壯志，有强烈的建功立業的願望，有報國無門的悲憤痛心，譬如他的《夜思中原》、《瓜洲歌》、《從軍樂》、《題潤洲多景樓》等等，都是如此，尤其是"安能齷齪守一隅，白頭章句浙與閩？醉游太白呼峨岷，奇材劍客結楚荆。不隨舉子紙上學六韜，不學腐儒穿鑿注五經"（卷一《多景樓醉歌》）；"但期處死得其所，一死政自輕鴻毛。……書生如魚蠹書册，辛苦雕篆真徒勞"（卷一《從軍樂》）。這些詩句在一直重文輕武的宋代，尤其是在士大夫懨懨無生氣的南宋中後期，可謂振聾發聵，幾乎能够上溯到盛唐的邊塞詩風。劉過無論古體還是近體都慷慨淋漓，氣勢豪邁，這一點頗受人稱道："集中感時撫事，血泪迸流，精悍之色，非同時江湖諸子所及"

(邵晋涵《龍洲道人詩集序》);“特以跌宕縱横，才氣坌溢，要非齷齪者所及，故今猶傳焉”(《四庫全書總目》卷一六二《龍洲集》提要)。但是，劉過同時也招致了更多的批評：“外强中乾，多謁客氣”(方回《桐江集》卷一《滕元秀詩集序》);“劉過改之《龍洲集》，叫囂排奡，純是子路冠雄鷄、佩豭豚氣象，風雅掃地”(王士禛《帶經堂詩話》卷十);“其詩文多粗豪抗厲，不甚協于雅音”(《四庫全書總目》卷一六二《龍洲集》提要)。這些批評意見非常一致，都是説劉過的詩歌不是真正大英雄式的本性豪放流露，而是外强中乾的粗豪、叫囂，所以不够雅馴。這一方面是因爲劉過的一生過着謁客生活，不是真正建立功勛的英雄，他的理想與抱負不免空洞；另一方面則是因爲他的詩歌過于直率狂放，缺少沉鬱頓挫的内力。其實不僅劉過的豪縱詩受到指責，即便南宋的豪放詞、英雄詩都受到類似的譏評，陳亮、陸游都在所難免，似乎南宋是個不宜豪放的時代，所有的豪放都衹能是粗豪、聲嘶力竭的叫喊。除了豪放派詩詞本身的原因外，是否還與審美心理的缺少寬容有關？江湖詩派中，詩風接近劉過的有劉仙倫（生卒年不詳），當時有“廬陵二劉”（張端義《貴耳集》卷上）之稱。劉過有《贈劉叔擬招山》，可見二人有往來。劉仙倫的《招山小集》與《龍洲集》風格近似，豪壯闊大，尤其是七律，如《題張仲隆快目樓壁》、《題岳陽樓》等氣勢縱横，意境遠大，其句法還保留了一些江西正體的特色，當時人岳珂説後一首“新警峭拔，足洗塵腐而空之矣”(《桯史》卷六)。兩人的缺點也一致。江湖詩派中一些人的古體詩，常有類似二劉的風格，劉克莊、戴復古除外，其他如周弼（生卒年不詳）的七古，豪放開闊，其《黄鶴樓歌》、《鄱陽湖》都如此，與他自己的五律學姚賈

截然不同，所以朱繼芳《挽周伯弜》歌云："醉語驚天地，狂歌哭鬼神。"（《静佳乙稿》）趙汝鐩的七言歌行"跌宕頓挫，剸蛟縛虎手也"（劉克莊《野谷集跋》）；危稹的《上隆興趙帥》率直豪邁；趙希㯝的《天屋歌爲盧洪賦》有盧仝式的狂放；樂雷發的《烏烏歌》、《壺中天歌贈侯明父》激昂奔放，雄豪老健。這些詩人古體與近體風格不一，不能全部算是二劉一系，但他們的古體確實近似二劉，都以氣格見長。由此可見，江湖詩派中也不乏豪放闊大之作，江湖詩人不都是衹作柔弱無力、小巧細碎的詩，但是，豪放闊大并非江湖詩派的主流，衹是其中個别人、一類詩的風格，江湖詩人也不以這種風格而見稱。

江湖詩派中，林希逸（生卒年不詳）也比較特別。林希逸與劉克莊酬唱很多，劉克莊"于并時詩人最推崇者，趙南塘外，則肅翁耳"（錢鍾書《談藝録》553頁）。林希逸本是道學支派林光朝（字謙之，有《艾軒集》）的傳人，這一支派在當時就聲名不振："網山遺稿樂軒文，已矣今無識子雲"（《竹谿十一稿詩選·樂軒先師挽歌詞》其二）；"晦庵南北象山西，道學年來入品題。可惜六經真脉絡，紅泉三世兩幽栖"（同上其三）。林希逸對此頗爲慨嘆，但是，道學這一支派有自己的特色，尤其是不排斥作詩，譬如林光朝就被楊萬里排列在"自隆興以來以詩名"的詩人之首。（《詩人玉屑》卷二誠齋品藻中興以來諸賢詩）劉克莊叙述林希逸道學及詩學淵源云："乾淳間，林艾軒始好深湛之思，加鍛煉之功，有經歲累月繕一章未就者。一傳爲網山林氏，名亦之，字學可；再傳爲樂軒陳氏，名藻，字符潔；三傳爲竹谿。詩比其師，槁乾中含華滋，蕭散中藏嚴密，窘狹中見紆餘。"（劉克莊《竹谿十一稿跋》）林亦之、陳藻都能作詩，劉克莊説"網山律

詩，高妙者絶類唐人”（《網山集跋》）；林希逸尤其稱道其師陳藻的詩：“先生，有道之士也。其詩初爲唐語，後爲晋語，晚而傲世自樂，盡去繩墨法度，自爲樂軒一家之言。蓋耻入今人古人窠臼也，如娑羅林中最後説法，六師諸魔聞者益懼矣。”（林希逸序劉翼《心游摘稿》）林希逸得其師道學、詩學之正傳，在江湖詩派中也能够自名一家。他有融合道學、詩學爲一家的傾向：“紛紛見解何差别，豪杰還須間世生。詩在雷從起出起，文如泉但行當行。均爲千載無雙士，莫問三蘇與二程。”（《竹谿鬳齋十一稿續集·論文有感》）“涪翁語忌隨人後，康節圖看到畫前。”（同上《書窗即事》）他把三蘇與二程、黄庭堅與邵雍并稱，這是他的道學與程朱一派最不相同之處。由于這種思想和詩學淵源，林希逸儼然以“濂洛風雅”自居：“少日無端苦學詩，倚樓面壁總成痴。斷無子美驚人句，差似堯夫遣興時。”（同上《題新稿》）他不諱言他的詩有如邵雍《伊川擊壤集》中的遣興詩。林希逸的詩如“《明皇按笛》、《達摩渡蘆》二圖長歌皆佳”（《帶經堂詩話》卷十），他的詩集中不少詩與江湖詩派其他詩人有相似的内容、風格，劉克莊就稱贊他的詩不同于“經義策論之有韵者”（卷九十四《竹谿詩序》），但他詩集中最突出的就是理語詩。“自宋以來，能運使義理語，作爲精緻詩者，其爲林肅翁希逸之《竹谿十一稿》乎？肅翁得艾軒、網山、樂軒性理之傳，于莊、列諸子皆著有口義，又熟宗門語録。其爲詩也，雖見理未必甚深，而就詞藻論，要爲善于驅遣者矣。如‘那知剥落皮毛處，不在流傳口耳間’；‘剗盡念頭方近道，掃空注脚始明經’；‘但知絶迹無行地，豈羨輕身可御風’；‘蛇生弓影心顛倒，馬齕萁聲夢轉移’；‘須信風幡元不動，能如水鏡却無疵’；‘醯鷄瓮中世界，蜘蛛網上天

機'；'蚯蚓兩頭是性，桃花一見不疑'；'非魚知魚孰樂，夢鹿得鹿誰誣'；'若與予也皆物，執而我之則愚。'無不字斟句酌。"（《談藝録》234頁）錢鍾書認爲在作理語詩方面，林希逸超過《濂洛風雅》所列舉的理學詩人，而且比詩人中寫理語詩較多的陸游、劉克莊都要屬對工巧（同上）。林希逸的這個特點很少有人注意到。林希逸是江湖詩派中能將詩歌和道學融合起來，自成一家的典範，他把江西詩派的詩法（無一字無來處、奪胎換骨、點鐵成金等）和邵雍的擊壤體融爲一體，其理語詩的成就超過邵雍以及理學詩派的其他詩人。

江湖詩人中雖然像林希逸這種道學、詩學兼深的詩人不多，但是在南宋中後期理學日益興盛的形勢下，江湖詩人多少都受到理學的影響，大家如劉克莊，小家如吴錫疇、吴龍翰、陳杰、陳起、宋自適、毛珝、羅與之、劉翼等，都寫了一些理學詩。劉克莊雖然與道學正宗真德秀的文學觀念有差别（詳參《後村詩話》前集卷一），而且也批評"經義策論之有韵者"（《後村先生大全集》卷九十四《竹谿詩序》），"然其自作，則亦有時不免，豈知而故犯者邪"？（《隱居通議》卷十《後村論詩有理》）羅與之寫的理語詩最多，《雪坡小稿》中有《衛生》、《談道》、《書感》、《動後》、《卧痾》、《此悟》、《默坐》等等談道説理的詩，毛珝也有《中年》、《掩卷》、《學道》等詩論道談學。劉翼與林希逸"同事樂軒先生，……同門諸友獨䆫父入此（先生）三昧"（林希逸序劉翼《心游摘稿》），他也曾努力把道學、詩學融爲一家。由此可見，道學對江湖詩人的影響，不僅僅在思想上，而且還影響到詩歌。但正如劉克莊所説："余嘗謂：以情性禮義爲本，以鳥獸草木爲料，風人之詩也；以書爲本，以詩爲料，文人之詩也。世有

幽人羈士，飢餓而鳴，語出妙一世；亦有碩師鴻儒，宗主斯文，而于詩無分者，信此事之不可勉强歟!”(卷一百六《跋何謙詩》)江湖詩人所寫，主要還是“幽人羈士”的“風人之詩”，其理語詩是南宋理學風靡所及的產物，不過佔一小部分，與理學詩派的“碩師鴻儒”們的以“文人之詩”爲主的詩歌，仍有很大差别。

江湖詩派中有的詩人以其詩歌“有思致”而見長，譬如危稹(生卒年不詳)就是這一類型詩歌的代表。除了劉克莊《後村詩話》後集卷一所列舉的《禽言》二首外，危稹的其他詩歌也很“有思致”。他有一首《王架閣夙有棋癖，嘗于和篇中譏其不工，架閣頗諱惡其説，復次韻戲之》，寫朋友之間以臭棋逗趣。還有一首《借詩話于應祥弟，有不許點抹之約，作詩戲之》：“我有讀書癖，每喜以筆界。抹黄飾句眼，施朱表事派。此手定權衡，衆理析畎澮。歷歷粲可觀，開卷如畫繪。知君篤友于，因從借詩話。過手有約言，不許一筆壞。自語落我耳，便覺意生械。明朝試静觀，議論頗澎湃。讀到會意處，時時欲犯戒。將舉手復止，火側禁搔疥。技癢無所施，悶懷時一噫。秖可卷還君，如此讀不快。千駟容可輕，君抱亦不隘。昨問鶏林人，尚有此編賣。典衣須一收，吾炙當痛嘬。”也寫得瑣細而有趣。危稹現存的詩大都以這種“思致”見長。這類詩雖然淺顯纖巧，但很有意趣，江湖詩中不乏此類作品，尤其是他們的七絶，直接受楊萬里影響，聰明風趣，受人賞愛，而其他詩體，也時時以諧趣有味顯露特色。宋詩從歐陽修開始注意到韓愈詩歌“資談笑、助諧謔”的特點以來，都比較注意詩歌的游戲性質，蘇軾、黄庭堅常常“以文滑稽”、“打諢”，楊萬里更把詩歌的諧趣性提升到一個高度，江湖詩派延續了這種傳統，而且更向通俗處發展。

江湖詩派中比較有特色的小詩人如王同祖，他的《學詩初稿》是一百首七言絕句，大多寫京城的繁華、皇宮大内的禮儀及富麗堂皇，還有時事感懷，如《太乙宫即事二首》、《夜步内門》等，很像王建的宫詞，而與江湖詩人多寫山林田園隱居不同，别具一格。又如林同，有《孝詩》“摭載籍以來，孝于父母者，事爲一詩，詩具一意，各二韵二十字，積至三百首。起邃古，迄叔季，兼取明天理，未嘗異也。事陳而意新，辭約而義溥，賢于烟雲月露之作遠矣。”（劉克莊《林同孝詩序》）從審美角度看，林同的詩没有太大價值，但這種集中一個主題而大量寫組詩的做法，却是中興四家之後，詩歌創作的一個流行作風，江湖詩人中如曾極有《金陵百詠》，劉克莊也有兩組《雜詠一百首》。這種動輒上百首的主題組詩，也是詩歌盛極之後，窮極無聊而雜糅生變的一個反映。

除了這些比較有特色的詩人外，江湖詩人或者近四靈，如武衍、黄文雷、張弋、葛天民、胡仲參等人；或者近江西，如陳造、敖陶孫、曾極、裘萬頃等；或者比較有才情，在江湖詩派中尚可名家，如葉茵、葉紹翁、高翥、利登、許棐、樂雷發等等。此處不一一論述。江湖詩派作家衆多，但大詩人不多，衹出現了一些有特色的名家或小家，這是江湖詩派總體成就不高的重要原因。然而江湖詩人的確是一個特殊的群體，他們在詩歌多次輝煌過後，仍然能够以寫詩爲生涯，希望超越前人，雖力不能及，却依然形成了他們共同而特有的詩風，儘管這種詩風深受責難，但却絶不同于元、明、清詩歌非唐即宋的模擬因襲，而充滿了宋詩一貫的新變精神，從這個意義上講，江湖詩派的詩人很有成就，他們共同創造了宋調的又一範型，使宋調更爲豐富多彩。

第九章　理學詩派：宋調的旁支

理學詩派是隨着理學日益發展興盛而形成的，尤其到南宋，吕祖謙（1137～1181）《皇朝文鑒》、真德秀（1178～1235）《文章正宗》、金履祥（1232～1303）《濂洛風雅》相繼出現，促使理學詩人風雅正宗意識、詩歌宗派意識逐漸加强，理學詩派應運而生。這一點已經爲前人認識："昔朱子欲分古詩爲兩編而不果。朱子于詩學頗邃，殆深知文質之正變，裁取爲難。自真德秀《文章正宗》出，始别爲談理之詩，然其時助成其稿者爲劉克莊，德秀特因而删潤之，故所黜者或稍過，而所録者尚未離乎詩。自履祥是編出，而道學之詩與詩人之詩，千秋楚越也。"（《四庫全書總目·存目·濂洛風雅》）吕祖謙奉詔編《皇朝文鑒》，其準的去取之間，當時即受到朱熹、張栻責難，朱熹説"東萊《文鑒》編得泛"（《朱子語類》卷一二二），張栻"與朱子書，謂祖謙編此等文字，非所以成君德"（《四庫全書簡明目録》卷十九《宋文鑒》）。而事實上，作爲理學家的吕祖謙，編選《皇朝文鑒》時，已經把很多的理學詩文觀念、標準注入其中，并從選録中體現出來，所謂"祖謙所録，關于學術治法者最多"（同上）。但是在朱熹、張栻看來，《皇朝文鑒》還算不上純粹的理學編選標準。朱

熹曾在《答鞏仲至》一書中云："然因此偶記頃年學道未能專一之時，亦嘗間考詩之原委，因知古今之詩凡有三變。蓋自書傳所記，虞夏以來，下及魏晋，自爲一等；自晋宋間顏謝以後，下及唐初，自爲一等；自沈宋以後定着律詩，下及今日，又爲一等。然自唐初以前，其爲詩者固有高下，而法猶未變；至律詩出，而後詩之與法始皆大變，以至今日，益巧益密，而無復古人之風也。故嘗妄欲抄取經史諸書所載韵語，下及文選、漢魏古詞，以盡乎郭景純、陶淵明之所作，自爲一編，而附于三百篇、楚辭之後，以爲詩之根本準則；又于其下二等之中，擇其近于古者，各爲一編，以爲之羽翼輿衛。且以李杜言之，則如李之古風五十首，杜之秦蜀紀行遣興、出塞、潼關、石壕、夏日、夏夜諸篇。律詩如王維、韋應物輩，亦有蕭散之趣，未至如今日之細碎卑冗，無餘味也。其不合者則悉去之，不使其接于吾之耳目，而入于吾之胸次，要使方寸之中，無一字世俗言語意思，則其爲詩不期于高遠而自高遠矣。"（《朱熹集》卷六十四）這是朱熹的詩歌理論和審美標準。我們由此得知，理學家的詩歌理論至少在南宋中葉已經完全形成了。真德秀《文章正宗》"皆以文公之言爲準"（《文章正宗·綱目》）編選詩文，將朱熹的理論變成實踐，理學詩人從此有了詩文正宗："正宗云者，以後世文辭之多變，欲學者識其源流之正也。……夫士之于學，所以窮理而致用也。文雖學之一事，要亦不外乎此。故今所輯，以明義理切世用爲主，其體本乎古、其指近乎經者，然後取焉。否則，辭雖工亦不録。"（《文章正宗》序）真德秀的正宗觀念代表着大多數理學家的觀念。劉克莊不無遺憾地説："《文章正宗》初萌芽，西山先生以詩歌一門屬余編類，且約以世教民彝爲主，如仙釋、閨情、宫怨之

類皆勿取。余取漢武帝秋風詞，西山曰：‘文中子亦以此詞爲悔心之萌，豈其然乎!’意不欲收，其嚴如此。然所謂‘携佳人兮不能忘’之語，蓋指公卿群臣之扈從者，似非爲後宫設。凡余所取而西山取之者大半，又增入陶詩甚多，如三謝之類，多不入。”(《後村詩話》前集卷三）從真德秀和劉克莊的分歧中，我們已經看到理學家與詩人詩歌觀念的差異和互不相融，當《濂洛風雅》出現時，理學詩派則無論從理論還是創作上看，都完全自成體系、別是一家了。

由于理學概念的含混性，理學詩派也有狹義、廣義之分。狹義的理學詩派是指金履祥所説的濂洛風雅——濂洛一系理學正統學派的詩，主要是《濂洛風雅》中所收録的四十八家大部分人(吕本中、曾幾、趙蕃等詩人除外)，按照《宋史》的《道學傳》可以稱之爲道學詩派；廣義的理學詩派則應該包括宋初的理學三先生以及其他的理學學派、南宋的陸九淵心學學派、葉適浙東事功學派、林光朝莆學等正統理學學派之外的詩人，按照《宋史》的《儒學傳》和陳寅恪的《金明館叢稿二編·馮友蘭中國哲學史下册審查報告》之説可以稱之爲新儒學詩派。我們在這裏以狹義的理學詩派爲主要研究對象，兼及廣義理學詩派的一些方面。

第一節　理學詩派的共性

從北宋中葉到南宋末年，理學日益興盛，理學詩派也日益壯大，理學詩派的理論和創作日益成熟和完整，不僅爲宋代詩學和詩歌增添了新的色彩，而且影響了整個一代的詩學和詩歌。理學詩派有明確而完整的詩歌理論體系。首先，在詩與道的關係問題

上，理學家們始終堅持道一詩二或者說道先詩後，詩爲道之餘的觀點，因此，重道輕文、崇道抑詩，對理學詩人來説，完全是情理之中的事，是理學詩人本分的表現，也是理學詩派的第一要義。其中最激進的無疑是詩、道對立觀，這種觀念從洛學創始人之一——程頤開始。程頤的作文害道、作詩妨道（詳參《二程語録》卷一一）理論，隨着洛學被尊爲道學正宗而影響鉅大，以至于有些理學家不敢破戒作文作詩。朱熹在發展程頤的學説的同時，也發展了程頤的這個觀念："近世諸公作詩費工夫，要何用？元祐時有無限事合理會，諸公却盡日唱和而已。今言詩不必作，且道恐分了爲學工夫。然到極處，當自知作詩果無益。"（《晦庵詩説》）歐陽守道（1209－？）述説這一理論："大抵作詩足以病學。……誠一意于學，則詩無作，何損也。"（《巽齋文集》卷一二《送諶自求歸建昌序》）作詩不僅無益而且妨道，這種作詩無用論以及極端的詩、道對立觀，是理學家衛道觀念極度膨脹的産物，在理學詩派中有一定代表性。

但是理學詩派却没有因爲這種極端理論而停止作詩，這是因爲理學詩派中的詩人大多數能够調和詩與道的關係，他們認爲在一定程度上，詩不僅不妨礙道，而且還能有助于道的宣傳，詩可以和文一樣是載道的工具，譬如，詩歌如果能够起到教化美刺作用，不衹寫"閑言語"，也算是有用，無害于道。因此，宋代理學詩人闡發實踐了《詩大序》提出的美刺教化説，從早期的理學三先生石介、孫復、胡瑗起，理學詩人都比較重視詩歌的這種作用，尤其是在北宋中期儒學復古運動興起之時，士大夫普遍重視詩歌的美刺教化作用，理學詩人更是着重强調這一點。石介（1005～1045）在三先生中態度最爲過激，他激烈反對西崑體，

就是因爲西崑體作文與道無關："今之爲文，其主者不過句讀妍巧、對偶的當而已，極美者不過事實繁多、聲律調諧而已，雕鎪篆刻傷其本，浮華緣飾喪其真，于教化仁義、禮樂刑政，則缺然無髣髴者。"(《上趙先生書》) 如果詩能够有益于"教化仁義、禮樂刑政"，那麽作詩就是有益，"教化仁義、禮樂刑政"是道的一部分。邵雍特别關注詩歌的美刺教化作用，他鋪陳排比美刺教化的方方面面："可以辨庶政，可以齊黎民，可以述祖考，可以訓子孫。可以尊萬乘，可以嚴三軍，可以進諷諫，可以揚功勛。可以移風俗，可以厚人倫，可以美教化，可以和疏親。可以正夫婦，可以明君臣，可以贊天地，可以感鬼神。"(《伊川擊壤集》卷十八《詩史吟》) 這種觀點就是後來真德秀《文章正宗》所遵循的"切世用"、"世教民彝"標準。但是與一般詩人重視詩歌的政治諷諫作用不同，理學詩人比較偏重于詩歌的道德教化功能，因此理學詩人不像其他詩人那樣"開口攬時事，議論争煌煌"(歐陽修《鎮陽讀書》)，而是比較重視宣傳儒家的倫理綱常，因爲理學家們的"道"和"理"的根本内容不是一時一事，不是具體的事功，而是超越于事功之外的天理至道，或者説一般詩人的道是經世致用之道，理學詩人的道是仁義道德之道。如果理學詩人的詩歌表現太多的具體時務，在北宋，就接近詩人之詩；在南宋，就有葉適的永嘉學派、陳亮的永康學派極言事功、功利之嫌。這是正統的理學家比較忌諱的，所以，南宋理學詩人如朱熹，談到"時事"的詩也有，但是比例很小。宋人普遍用詩歌談理説道，無疑受到理學的影響，但理學詩派的談理説道，却與一般詩派不僅方式有區别，而且含義也不盡相同。

爲了確立詩歌存在的意義，理學詩人還將儒家的詩言志觀進

一步發展、實踐，形成了理學詩派的特有的詩道觀。詩言志的"志"，有很多含義，而在理學詩人看來，"志"即他們所説的"道"，理學詩派因而爲詩歌的存在尋找出根本的原因。邵雍的《伊川擊壤集》正是這種新的詩言志觀念的產物，邵雍從心性涵養的角度闡明詩的言志本質："子夏謂：詩者，志之所之也，在心爲志，發言爲詩，情動于中而形于言，聲成其文而謂之音。……予自壯歲，業于儒術，謂人世之樂，何嘗有萬之一二，而謂名教之樂，固有萬萬焉。况觀物之樂，復有萬萬者焉。……其或經道之餘，因閑觀詩，因静照物，因時起志，因物寓言，因志發詠，因言成詩，因詠成聲，因詩成音。"（《伊川擊壤集序》）觀詩是觀物的一部分内容，作詩是觀物有得的自然表現，詩言志，而道即志，所以詩、道、志在這個意義上統一起來，"詩者人之志，非詩志莫傳。人和心盡見，天與意相連"（《伊川擊壤集》卷十八《談詩吟》）。"非詩志莫傳"也就是"非詩道莫傳"，詩、道的關係由此而緊密無間、唇齒相依。邵雍云："君子之學以潤身爲本，其治人應物皆餘事也。"（《皇極經世緒言》卷八下《觀物外篇》）這不僅僅是邵雍的觀點，正統的理學家都認爲"潤身"是當務之急，所以纔終日談性説命。如果不能從心性涵養的角度爲詩歌找出安身立命之地，詩歌的存在根基就不會穩固。邵雍之所以不像其他理學家那樣對作詩抱着十分矛盾的心理，就是因爲他闡明了詩歌與志、道的關係，因此他放膽作詩、毫無顧忌。他還認爲："優游情思莫若詩"（《伊川擊壤集》卷二《和人放懷》），"曲盡人情莫如《詩》"（同上卷十五《觀詩吟》），"好景盡將詩記録"（同上卷十一《安樂窩中吟》），"鬼神情狀將詩寫"（同上卷十六《詩酒吟》）。他還作了《詩畫吟》、《詩史吟》、《史畫吟》（均見卷十

八）三首長詩，把詩提升到所有媒體中無與倫比的高度。詩歌是心性涵養的一部分，或者説是涵養道德的工具。與邵雍相比，朱熹的詩歌理論有很大的隨機性，朱熹常常隨着時地的變化改變他的詩道説法，這一方面是他的理論多是因人而異，一方面也是因爲他對詩歌的一直比較矛盾的態度，當他詩興大發時，他會拋掉"作詩果無益"的衛道論調，説出"急呼我輩穿花去，未覺詩情與道妨"（《朱熹集》卷三《次秀野韵五首》其三）這樣的話。他有一首詩題："頃以多言害道，絶不作詩。兩日讀《大學》誠意章有感，至日之朝起，書此以自箴，蓋不得已而有言云。"（《朱熹集》卷二）把他對詩歌的矛盾感情描述得非常充分。有一些理學家像朱熹一樣對詩歌和道的關係無法理清。

由此可見，理學詩派雖然普遍重道輕文，但其重、輕程度不盡相同，因此從詩道對立到詩道合一，從作詩妨道到作詩明道再到作詩益道，理學詩派的詩道觀念的差異很大，這直接影響到理學詩派的詩歌創作的數量。

儘管理學詩派重道輕文的程度有差異，但是重道輕文的主導思想，使理學詩人談到詩歌的創作態度和方式時，觀點非常一致：詩歌衹要表達出道即完成其使命，其本身并没有存在的價值，理學詩人没有必要在詩歌藝術上苦下工夫。理學家們認爲作文害道、作詩妨道，有些時候不是因爲詩歌本身罪大惡極，也不是無視詩是一門專門的藝術，而是充分認識到詩有詩的藝術規律，并且認爲如果要掌握遵循其藝術規律，需要很大的精力和時間，而人的一生時間、精力有限，應該把有限的時間、精力用到最有用的事情上去——修身養道。這一點程頤表達得最清楚："凡爲文不專意則不工，若專意則志局于此，又安能與天地同其

大也。《書》云：‘玩物喪志。’爲文亦玩物也。”“既學（詩）時，須是用功方合詩人格，既用功，甚妨事。”（《二程語録》卷一一）爲了使作詩不浪費修身養道的時間精力，理學家們采取了一些措施，其中最重要、基本的一條對策是：抛弃或不理會詩歌創作的種種限制。有些時候，理學家有意不承認詩歌有其特殊的藝術規律，譬如朱熹云：“熹聞詩者志之所之，在心爲志，發言爲詩，然則詩者豈復有工拙哉？亦視其志之所向者如何耳。是以古之君子德足以求其志，必出于高明純一之地，其于詩故不學而能之。至于格律之精粗，用韵屬對、比事遣辭之善否，今以魏晋以前諸賢之作考之，蓋未有用意于其間者，而况于古詩之流乎？近世作者乃始留情于此，故詩有工拙之論，而葩藻之詞盛，言志之功隱也。”（《朱熹集》卷三十九《答楊宋卿》）朱熹認爲詩歌本來没有藝術規則要求，也没有工拙精粗之分，古詩和魏晋以前的詩就是典型的範例，藝術規則都是後來詩人的刻意發明，這種發明破壞了詩歌的本來面目，因此作詩要以古詩和魏晋以前混沌未開的詩爲模板，恢復詩歌的言志本意。

無論是有意無視藝術規律還是有意規避藝術規律，理學詩派不願意在藝術規律本身下工夫這一點絶對一致。没有哪個理學詩人專門探討詩歌的藝術表達問題，而且他們鄙視詩人在藝術上的刻意追求：“後之號稱詩人者，窮思極致于一草一木，争奇競巧于一韵一字，此何所益？而耗費精神，虚老歲月，謂不爲學之病，可乎？”（《巽齋文集》卷一二《送諶自求歸建昌序》）理學家們大多尊崇朱熹所説“其于詩故不學而能之”，他們認爲有德者必有言，得道者自能詩：“聖人亦攄發胸中所藴，自成文耳。所謂有德者必有言也。”（《二程語録》卷一一）平常人衹要潜心學

道，道成則詩自成："古之爲文，皆以德盛仁熟流于既溢之餘，故雖肆筆脱口而動中音節。"（《鶴山先生大全文集》卷六二《跋胡復半埜詩稿》）朱熹稱這種"有德者必有言"的作詩法爲"真味發溢"，認爲"與尋常好吟者不同"。（《晦庵詩説》）因此理學詩人堅持"肆筆脱口"的創作方式，反對刻意作詩和講究字句："興來如宿構，未始用雕鎸"（《伊川擊壤集》卷十六《談詩吟》）；"餘事作詩人，毋顓鏤句工"（《西山先生真文忠公文集》卷一《送王子文宰邵武》）。理學詩人普遍認爲"肆筆脱口"之作遠勝過"月鍛季煉"："理明義精，則肆筆脱口之餘，文從字順，不煩繩削而合。彼月鍛句煉于詞章而不知進焉者，特秋蟲之吟、朝菌之媚耳"（《鶴山先生大全文集》卷六二《跋康節詩》）；"今片言隻字，雖出于肆筆脱口之下，皆足以見其精微之藴，正大之情"（《魯齋集》卷五《朱子詩選跋》）。這主要因爲"肆筆脱口"之作更容易表現詩人的涵養心志："夫歌詠者發于天機之自然，而人心不可飾于倉卒之一語，是皆可以觀其志之所向。"（《魯齋集》卷二《賦詩辨》）理學詩派就這樣從理論上解决了詩歌的藝術問題。

從審美理想和情趣上講，理學詩人都繼承發揮了《詩大序》中的温柔敦厚的詩美説。邵雍云："故哀而未嘗傷，樂而未嘗淫，雖曰吟詠性情，曾何累于性情哉？"（《伊川擊壤集序》）謝良佐云："其（指《詩經》）爲言率皆樂而不淫，憂而不困，怨而不怒，哀而不愁，……其于憂愁思慮之作，孰能優游不迫也？"（吕祖謙《吕氏家塾讀詩記》卷一引謝語）宋代詩人大多尊崇儒家的温柔敦厚説，但是理學詩人比其他詩人更加堅决地維護這種詩美説的純潔性。楊時批評蘇軾的兩段話最能見出理學詩人的堅决態

度。“爲文要有温柔敦厚之氣，對人主言語及章疏文字，温柔敦厚尤不可無。如子瞻詩多于譏玩，殊無惻怛愛君之意。……君子之所養，要令暴慢邪僻之氣不設于身體。”（《龜山先生語録》卷一）“作詩不知風雅之意，可以不作。詩尚譎諫，言之者無罪，聞之者足戒，乃爲有補。若諫而涉于毁謗，聞者怒之，何補之有？觀東坡詩，衹是譏誚朝廷，殊無温柔敦厚之氣，以此人故得而罪之。若伯淳（程顥）詩，則聞之者自然感動矣。因舉伯淳和温公諸人禊飲詩云：‘未須愁日暮，天際乍輕陰。’又泛舟詩云：‘衹恐風花一片飛。’何其温厚也。”（《龜山先生語録》卷二）楊時對蘇軾的“譏玩”、“譏誚”非常不滿，就是認爲這種做法破壞了温柔敦厚的美感。吕祖謙也説：“治言而不治氣，雖有正禮大義，反爲忿怒所敗，不足以解紛，而失和氣，豈不甚可惜哉？”（《庶齋老學叢談》卷中上引吕祖謙語）朱熹更是如此，他在許多場合都談到平和的重要，例如《答曾景建》云：“所示佳篇，句法高簡，亦非世俗所及，然憤世太過，恐非遜言之道，千萬謹之，尤所願望。”（《朱熹集》卷六十一）朱熹早年個性極强，但是爲了符合中庸之道，爲了温柔敦厚、性情平和，他接受朋友諫諍，痛自克己。“朱子雖學道，性質欠和平中正。張南軒、吕東萊與朱子書，屢以争氣傷急爲誡。《朱文公集》卷五《答擇之》云：‘……我亦平生傷褊迫，期君苦口却諄諄。’”（《談藝録》85頁）理學詩人大都像朱熹一樣，以修身爲修道的第一要務，終生都在誠意正己，以儒家聖人人格爲理想人格，以達到聖人的精神境界爲人生終極目的，使個性符合儒學的要求。

除了肯定詩言志外，理學詩派也不反對詩歌“吟詠性情”，但是理學家的“性情”不同于一般詩人的性情，而是非常符合温

柔敦厚的平和之性，正大之情。邵雍云："閱讀古人詩，因看古人意。古今時雖殊，其意故無異。喜怒與哀樂，貧賤與富貴。惜哉情何物，使人能如是。"（《伊川擊壤集》卷十四《讀古詩》）他對古詩溺于"情"感到惋惜。他在治平三年《伊川擊壤集自序》云："近世詩人，窮蹙則職于怨慕，榮達則專于淫佚，身之休戚發于喜怒，時之否泰出于愛惡，殊不以天下大義爲言者，故其詩大率溺于情好也。噫，情之溺人也甚于水。"對"近世詩人"之"溺于情好"非常不滿。"性公而明，情偏而暗。"（《皇極經世全書解·觀物外篇一零》）這不僅是邵雍的觀點，而且爲理學家公認，所以在吟詠性情時，理學詩人儘量寫出"公而明"的性，而抑制"偏而暗"的情，以達到溫柔敦厚的要求。許多人類普遍的感情在理學家看來，都是"偏而暗"的，所以理學詩人的"情"含義非常狹窄，尤其到了理學大盛之際，朱熹及其門人甚至認爲，不僅是怨怒、譏誚、憂傷、哀愁這種"溺于情好"的感情不許絲毫流露在詩歌裏，就連邵雍的詩一味寫"樂"，也受到指責，可見理學家的"情"有多麼狹隘了。理學詩人的溫柔敦厚含義隨着他們對"情"的種種規定，其内涵與外延都收縮了。

溫柔敦厚主要是理學詩人對個人性情的規定標準，是對詩歌所要表達的情調的要求，與此相關連，理學詩人要求詩歌表現出的風貌是：詞平音淡。所謂"詞平則真力見，音淡則古意完"（《魯齋集》卷五《跋邵絜矩詩》)。朱熹云："夫古人之詩，本豈有意于平淡哉？但對今之狂怪雕鎪、神頭鬼面則見其平；對今之肥膩腥臊、酸鹹苦澀則見其淡耳。自有詩之初以及魏晋，作者非一，而其高處無不出此。"（《朱熹集》卷六十四《答鞏仲至》）這是理學家的平淡定義。理學詩人普遍認爲平淡是詩歌的極致，是

詩歌的審美標準。

理學詩人欣賞陶淵明的詩歌，不僅因爲“風雅以降，詩人之詞樂而不淫，哀而不傷，以物觀物，而不牽于物；吟詠情性，而不累于情，孰有能如公（陶淵明）者”？（《鶴山先生大全集》卷五二《費元甫注陶靖節詩序》）而且因爲“淵明詩所以不可及者，冲淡深粹，出于自然，若曾用力學，然後知淵明詩非着力之所能成也”（《苕溪漁隱叢話》後集卷三引《龜山語録》）。“余嘗讀阮籍陶潛詩，愛其平易渾厚，氣全而致遠。二人之學，故非先生（邵雍）比，然皆志趣高邈，不爲時俗所汩没、事物所侵亂，其胸中所守者完且固，則爲詩不煩于繩削而自工，又況于正聲大雅之什，不爲陶阮者乎？”（《伊川擊壤集》附録刑恕《康節先生伊川擊壤集後序》）與陶淵明風格相近似的韋應物、柳宗元也同樣受到理學詩人的崇尚。“作詩須從陶、柳門庭中來乃佳，不如是無以發蕭散冲淡之趣，不免于局促塵埃，無由到古人佳處也。如選詩及韋蘇州詩，亦不可不熟觀。”（《詩人玉屑》卷五引朱熹語）“（韋應物）無一字做作，直是自在，其氣象近道，意常愛之。”（《朱子語類》）

崇尚平淡、推崇陶淵明一類的詩，當然不僅是理學詩派的專利，宋詩的各家各派都對陶淵明式的平淡詩風崇拜不已，但是理學詩人與其他詩人對平淡的理解不太相同。理學家的平淡特别强調詩人心胸的純净無邪以及語言的質實甚至寡淡，確切地説可以稱之爲“真淡”。朱熹對這一點闡述最明白：“來喻（指鞏豐的書信）所云漱六藝之芳潤以求真淡，此誠極至之論。然恐亦須先識得古今體制、雅俗向背，仍更洗滌得盡腸胃間夙生葷血脂膏，然後此語方有所措。如其未然，竊恐穢濁爲主，芳潤入不得也。近

世詩人正緣不曾透得此關，而規規于近局，故其所就皆不滿人意。”（《朱熹集》卷六十四《答鞏仲至》）説明真淡最重要的是胸次清净純潔。朱熹還説：“然文字之設，要以達吾之意而已，政使極其高妙，而于理無得焉，則亦何所益于吾身而何所用于斯世?”（《朱熹集》卷六十一《答曾景建》）文字無須高妙，衹要達意得理即可。

朱熹已經説明“近世詩人”何以不能作到“真淡”，而爲了表明理學詩人之詩和一般詩人之詩的區别，張栻提出了“學者之詩”的概念：“有以詩集呈南軒先生。先生曰：‘詩人之詩也，可惜不耐咀嚼。’或問其故，曰：‘非學者之詩。學者詩，讀着似質，却有無限滋味，涵詠愈久，愈覺深長。’”（元盛如梓《庶齋老學叢談》卷中下記載張栻語）“學者之詩”是指平淡到“似質”地步的詩，不像詩人之詩那樣有文采和才情，但却包含着詩人之詩缺少的“耐咀嚼”、“有無限滋味”的道理。這就是理學詩人的平淡。“（邵雍詩）其音純，其詞質，如茹大羹、啜玄酒，而有餘味焉。”（《伊川擊壤集》卷首《擊壤集引》）這無疑是對理學詩人的最好稱頌。宋調本來以平淡見長，而理學詩派的平淡與之相比，不僅是平淡，甚至是枯質。典型的理學詩派之詩，就是這種從性情的温柔敦厚到詩歌的詞平音淡、有無限滋味的學者之詩。

理學詩派的關于詩歌的種種理論和標準，指導和限定着理學詩派的風格和發展。

理學詩派的創作自然以表現義理爲最重要的内容，因此，以儒學義理爲詩成爲理學詩派的最大特色，理學各家的學説都能够通過詩來表達。這是儒家學説第一次大量又集中的用詩來表達。而前此，儘管不少詩人受儒家思想影響，但是他們的詩歌使用的

語言以及流露出的思想感情則多屬于佛教禪宗、道家道教的範圍，而且差不多形成一種約定俗成的觀念：佛、道之道理都似乎比儒學之義理更符合詩歌的特性，或者說有更多的類似于詩的審美意味，而儒學思想則與詩格格不入。因此，明代有人甚至認爲："曰仙曰禪，皆詩中本色。惟儒生氣象，一毫不得着詩；儒者語言，一字不可入詩。"（胡應麟《詩藪》内編卷五）這種説法當然不衹産生于理學詩流行之後的明代，南宋理學詩大盛時，就有人提出儒學義理入詩影響詩歌的質量，真德秀云："予聞近世之評詩者曰：淵明之辭甚高，而其指則出于莊老；康節之辭若卑，而其指則原于六經。"（《西山真文忠公文集》卷三六《跋黄瀛甫擬陶詩》）這種誤解由長時期的文化積澱而成，當宋代理學家致力于儒學振興時，他們自覺不自覺地糾正這種偏見，試圖把儒學義理與詩歌融合起來，佔領詩歌這塊極爲重要的陣地。真德秀從宋人普遍推崇的陶淵明詩中，找到了儒學義理能够用詩歌表達的根據："以余觀之，淵明之學，正自經術中來，故形之于詩，有不可掩。榮木之憂，逝川之嘆也；貧士之詠，簞瓢之樂也。《飲酒》末章曰：'羲農去我久，舉世少復真。汲汲魯中叟，彌縫使其淳。'淵明之智及此，是豈玄虚之士所可望邪?"（同上）陶淵明詩因爲"正自經術中來"，所以纔會有超越崇尚"莊老"的"玄虚之士"的高妙之辭，可見儒學思想與詩歌的美并無衝突，關鍵在于如何用詩歌表達義理。理學詩派儘管輕視詩歌表達手法和技巧，但事實上爲了更好地表達義理，他們有意無意借鑒了已經成熟的禪詩、仙詩的創作經驗，探討出儒學哲理詩的表現手法。

理學詩人雖然反對"以玩物爲道"，但理學詩中不乏登山臨

水或其他“玩物”的内容，這當然不僅僅是因爲理學詩人要“不泛説理，而狀物態以明理；不空言道，而寫器用之載道。拈形而下者，以明形而上；使寥廓無象者，托物以起興，恍惚無朕者，著述而如見”。(《談藝録》228 頁）但如果僅僅因爲這一點，理學家就是錯用其心，犯了不專一于道的大忌，實際上，理學詩人的登山臨水以及“玩物”都有理論根據，而且絶對符合儒家思想。《論語·雍也》云：“子曰：知者樂水，仁者樂山。”《論語·先進》云：“（曾點）曰：‘暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，風乎舞雩，詠而歸。’夫子喟然嘆曰：‘吾與點也。’”聖人的這些話語，就是理學詩人放膽游玩的理論基礎。從周敦頤“每令（程顥）尋顔子仲尼樂處，所樂何事”（《二程集·程氏遺書二上》）開始，領悟“孔顔樂處”就成了理學家的重要課題，所謂“濂洛相傳無别法，孔顔樂處要精求”(《西山真文忠公文集》卷一《題黄氏貧樂齋》)。“孔顔樂處”除了顔回的安貧樂道之樂外，最重要的就是孔子的樂山樂水。“曾點意思”也是程顥從周敦頤處學習到的：“自再見周茂叔後，吟風弄月以歸，有‘吾與點也’之意。”(《二程集·程氏遺書二上》)“曾點意思”的主要内容是“吟風弄月”，朱熹及其弟子常常談起這一點，例如：“(直卿）曰：‘他（邵雍）説風花雪月，莫是曾點意思否?’”(《朱子語類》卷一百）理學家從“孔顔樂處”和“曾點意思”入手，把山水風月當作怡情體道的對象，從而使端莊敬肅的儒家思想也具有了新鮮活潑的詩意，山水風月詩因此成爲理學詩派的主要内容，這一做法改變了六朝以及唐代的山水風月詩一般衹與老莊、佛禪相關的局面，具有重大的意義。

老莊、佛禪思想影響下的山水風月詩，經過六朝隋唐幾百年

的發展，已經成爲我國山水詩的典範，而從宋代起，儒家思想影響的山水風月詩提供了不同的樣式："吾國詩人吟風弄月，涉目怡情，幼輿之置身丘壑，簡文之會心濠濮，烟霞逸興，山水清音，過而不留，運而無積。初不若西方浪漫詩人之着力用意，向'風月景山水'中安身立命，進德悟道，有若《雲仙雜記》卷二所載，陶淵明聞田水聲而嘆爲'勝吾師丈人'也。惟宋明理學諸儒，流連光景，玩索端倪，其工夫乃與西土作者沆瀣一氣。"（《談藝録》236頁）理學家對待山水風月的態度不同于其他的"吾國詩人"，而與"西方浪漫詩人之着力用意"近似，他們"皆以怡情于山水花柳爲得道"（同上238頁）、"以山水通于理道"（同上239頁），所以常常與山水花柳融爲一體，在寄情于山水花柳的同時，感受山水花柳的欣欣生意，體會天地萬物的自得以及其與人的和諧。"周茂叔窗前草不除去，問之，云：'與自家意思一般。'"（《二程集·程氏遺書二上》程顥語）"程明道書窗前有茂草覆砌，或勸之芟，曰：'不可，欲常見造物生意。'又置盆池，畜小魚數尾，時時觀之，或問其故，曰：'欲觀萬物自得意。'"（《橫浦心傳録》）周、程的觀物態度，代表了理學家的觀物態度，這種觀物態度，使得理學詩派的山水風月詩形成了自己的特色。在理學詩派的山水花柳詩中，山水花柳不僅僅是污濁昏暗的官場對立面和清净恬淡的心靈净化劑，而且更重要的是充滿了欣欣向榮的生命力、活潑潑的生機，更是造化有意啓示哲人悟道的道體。理學詩人在怡情體道時，用大量的山水花柳詩表達他們體悟到的天理性命，所以他們的這類詩蘊涵着"義理"，與一般山水花柳詩有着不同的意義。

理學詩派從詩歌理論到審美標準以及創作内容都有共同的特

點，在宋代詩壇上自成一家，并且隨着理學的發展，對宋調的形成發展産生了重大深遠的影響。

第二節　邵雍與朱熹

邵雍（1011～1077）和朱熹（1130～1200）是理學詩派兩個成績突出的代表詩人，在理學詩派中，他們現存的詩歌最多，都在千首以上。邵雍是理學詩派的開創者，他的《伊川擊壤集》是第一部理學詩集；朱熹則不僅是宋代道學的集大成者，而且被認爲是理學詩派的大詩人。但是他們的詩風截然不同，而且對理學詩人的影響程度也有差别。

邵雍的詩在一般詩人看來，固然是詩家旁門，不入雅道，即便在一些理學家尤其是宋代大多數理學家看來，也絶非正宗。真德秀編選《文章正宗》，“凡《太極圖説》及《易傳序》、《東西銘》、《擊壤詩》等作皆不復録”（吴訥《文章變體序説·凡例》），將《擊壤詩》與《太極圖説》等理學論著相提并論，而排除于《文章正宗》之外，其觀點非常鮮明，而且并非一家之私言。而朱熹的詩在當時就享有盛譽，“朱子早歲本號詩人，其後方學道名家”。（《談藝録》87頁）他的《寄江文卿劉叔通》詩曰：“我窮初不爲能詩，笑殺吹竽濫得痴。莫向人前浪分雪，世間真僞有誰知。”并自注云：“僕不能詩，往歲爲澹庵胡公以此論薦，平生僥幸多類此。”（《朱熹集》卷九）從胡銓以“能詩”推薦朱熹來看，朱熹早年詩名可見一斑。真德秀“皆以文公之言爲準”選詩文，顯然以朱熹爲“文章正宗”。朱熹在後世更赢得了一般詩人和理學詩人的普遍推崇，有人甚至認爲：“南宋陸放翁堪與香山

踵武，益開淺直路徑，其才氣固自沛乎有餘，人以范石湖配之，不知石湖較放翁，則更滑薄少味。同時求偶對，唯紫陽朱子可以當之，蓋紫陽雅正明潔，斷推南宋一大家。”（李重華《貞一齋詩說》）所以，梁崑總結道：“《雪橋詩話》曰：‘吴雲稱朱子不墮理障爲正宗，若邵子擊壤體，流弊至太極圖，變爲惡道矣。’故論其品格，則近晦翁者爲高；論其勢力，亦近擊壤者爲小。”（《宋詩派别論》）因此，仔細考察邵雍、朱熹二人的詩歌，對研究理學詩派有重要的意義。

邵雍和朱熹都是理學詩人，他們的詩歌都以表現義理爲第一要務，何以邵雍“變爲惡道”，而朱熹“不墮理障”呢？這不僅僅因爲兩人言義理的詩在數量上有别，而且因爲兩人在表現義理的手法上很不相同。表現義理有不同的手法，最直接簡便的方法莫過于直涉理路，所謂“正言義理”、“專言性命”，理學詩人或多或少都有用這種方法寫的詩，邵雍《伊川擊壤集》這類詩無疑最多。另一種手法是從眼前事物入手，抽繹出義理，或者是先有義理，然後尋找一種事物來曲折表達，或者衹描述事物，不直接説義理，而讓他人去領會，所謂“以詩人比興手法，發聖人義理之秘”，這種手法在理學詩派中也比較常見，接近于詩人之詩，而且比直涉理路的方法較易爲人接受，朱熹的這類詩最多。傳統觀念的詩，可以“緣情”，可以“言志”，但不可以“言義理”，尤其是不可以“正言義理”，這一點不僅一般詩人視爲當然，“以明義理爲主”（《文章正宗綱目·詩賦》）的理學詩人也不敢反對。真德秀云：“三百五篇之詩，其正言義理者蓋無幾，而諷詠之間，悠然得其性情之正，即所謂義理也。後世之作，雖未可同日而語，然其間興寄高遠，讀之使人忘寵辱，却鄙吝，悠然有自得之

趣。……其爲性情心術之助，反有過于他文者。蓋不必專言性命，而後爲有關義理也。"（《文章正宗綱目·詩賦》）《伊川擊壤集》至少有四分之三的詩"正言義理"，不少詩通篇講理，這是邵雍詩爲人詬病的主要原因。儘管宋人的詩歌觀念已與六朝隋唐不大相同，不少詩人"以議論爲詩"，用詩大講事理、物理、道理，理學詩人更是繼承了邵雍的衣鉢大寫義理詩，但是人們還是無法接受《伊川擊壤集》中那麽多正言義理的詩，可見宋人無論是一般詩人還是理學詩人，其詩歌觀念并没有發生根本變化。

朱熹也有"正言義理"的詩，如《齋居感興二十首》等，但是即便是《齋居感興二十首》，也受到不少佳評，如："高峻寥曠，不在陳射洪下，蓋惟有理趣而無理障，是以至爲難得"（《藝概》卷二）；"朱子《齋居感興》二十首，于陳伯玉采其菁華，剪其枝葉，更無論阮嗣宗矣。作詩必從正道，立定根基，方可印證千條萬派耳"（《石洲詩話》卷四）。這些評論不免有些言過其實，譬如説其超過陳子昂《感遇》，大多是崇其道而愛及其詩，并非從藝術着眼，事實上這些詩比邵雍的正言義理詩還要枯燥乏味，好在朱熹的這類詩，衹佔全部詩作的大約十分之一。朱熹的大部分詩都能運用"詩人比興手法"寫義理，他在如何表達義理的手法上，比邵雍要刻意着力，不像邵雍那樣"興來如宿構，未始用雕鎸"（《伊川擊壤集》卷十六《談詩吟》），"平生無苦吟，書翰不求深"（同上卷十七《無苦吟》）。儘管朱熹理論上一再强調不必在詩藝上用心用力，但是從創作上看，他比其他理學詩人都要更講究修辭技巧和表現義理的手法，例如他的《賦水仙花》，刻意描繪了水仙之美後，再轉到貞操節烈的義理上，以小見大，由具體上升到抽象，由形象抽繹出義理，比"正言義理"效果更好

一些，但這還衹是用了宋代一般詩人常用的手法。朱熹比較有創意的是還探討出了新的義理表達法，譬如他非常著名的詩如《春日》、《觀書有感二首》，用的是與《賦水仙花》完全相反的手法，是先有抽象的義理，然後經過理性思考，用知性選擇出具體的形象、意境，再加以表達，以求更符合詩歌的形象思維性質，因此，這些詩被看作是朱熹的代表作，看作是理學詩有理趣而"不墮理障"的典範。除這幾首比較有名的詩外，《朱熹集》卷二的不少詩都使用這樣的手法，如《克己》、《伐木》、《春日偶作》、《偶題三首》等。這種手法可以説是朱熹的獨創，我們從中可以看到朱熹在表達義理手法上的苦心探索。與邵雍不顧詩人"紀律"不同，朱熹儘量使理學詩符合詩人之詩的要求，因此贏得了大多數詩人的稱頌。理學詩人欣賞詩人之詩時，常常能從普通詩句中領悟其蘊涵的義理，譬如程顥從石延年的"樂意相關禽對語，生香不斷樹交花"看出"浩然之氣"（《河南程氏外書》時氏本拾遺），張九成讀杜甫"野色更無山隔斷，天光直與水相通"，體會到"凡悟一道理透徹處，往往境界皆如此也"（《橫浦心傳録》卷上）。所以理學詩人創作時，也希望衹通過具體形象和意境，而不是直接説理，來讓人們體悟其中的義理，朱熹的一些詩就試圖達到這種境界。

周敦頤"胸中灑落如光風霽月"（《周敦頤集》附朱熹《周敦頤事狀》引黄庭堅語），程顥從他那裏學到了"孔顔樂處"和"吟風弄月"，周敦頤和程顥代表了理學灑落派。程頤則從孔子所説的"居處恭、執事敬"（《論語·子路》）中得到啓發，提出"儼然正其衣冠，尊其瞻視，其中自有個敬處"（《二程集·遺書》卷十八）。朱熹繼承了程頤的思想，闡釋"敬"意云："敬不是萬物

休置之謂，衹是隨事專一謹畏，不放逸耳。”（朱子語類卷十二）程頤、朱熹代表了理學中的敬畏派，他們平時莊重嚴肅，言行謹畏不逾矩。邵雍命其居處曰安樂窩，自號安樂先生，并認爲“學不至于樂，不可以謂之學”（《皇極經世緒言》卷八下《觀物外篇》），康節之學可謂“樂學”。雖然邵雍受道家、道教思想影響較深，但他的樂仍是儒家之樂：“自有吾儒樂，人多不肯循。以禪爲樂事，又起一重塵。”（《伊川擊壤集》卷八《再答王宣徽》）邵雍的“樂學”與周程灑落派相近而不相同，與程朱的敬畏派則大異其趣。朱熹云：“康節之學，其骨髓在《皇極經世》，其花草便是詩。”（《朱子語類》卷一百）作爲“康節之學”的“花草”，邵雍的《伊川擊壤集》充滿了祥和的氣氛，洋溢着安樂的情調，邵雍無時無地、無所不樂：

人間好景皆輸眼，世上閑愁不到眉。（卷六清風短吟）

千首拙詩難着怨，一樽芳醑别涵春。（卷六思山吟）

肯教襟抱落閑愁。（卷八歲暮自貽）

春看洛城花，秋玩天津月，夏披嵩岑風，冬賞龍山雪。（卷十二閑適吟）

安莫安于王政平，樂莫樂于年穀登。（卷十三安樂窩銘）

經書為事業，水竹是生涯。恨為雲遮月，愁因風損花。恨愁花月外，何暇更知他。（卷十三愁恨吟）

樂天為事業，養志為生涯。（卷十七擊壤吟）

《伊川擊壤集》整體情調歡快暢達，是以悲哀之音爲主的傳統詩歌中少有的“樂詩”，即便在强調自持與自適的宋調中也難得再

見，從這個意義上講，邵雍的詩有特殊的意義。作爲敬畏派的代表，朱熹對“康節之學”有取有捨，對康節之詩也是如此。朱熹和他的弟子都認爲邵雍的詩可以樂，但未免樂過了頭，《朱子語類》卷一百：“直卿云：其詩多説閑靜樂底意思，太煞把做事了。”“(朱熹曰）這個未説聖人，衹顔子之樂亦不恁地。看他詩，篇篇衹管説樂，次第樂得來厭了。聖人得底如吃飯相似，衹飽而已，他却如吃酒。”“邵堯夫六十歲，作《首尾吟》百三十餘篇，至六七年間終。渠詩玩侮一世，衹是一個‘四時行焉，百物生焉’之意。”邵雍的“樂”不符合“樂而不淫”的規範，“樂”得讓人厭倦，孔聖人不至于此，連顔回也樂不到這種境地，邵雍比周程的“孔顔樂處”都有過之了。這種不符合温柔敦厚的“樂”，也是邵雍詩不够正統的原因。

朱熹的朱子之學及其修身治學的敬畏態度，同樣影響了他自己的詩風，與邵雍詩相比，他的詩平和穩重，不僅不像一般詩人那樣喜怒哀樂溢于言表，而且也不像邵雍那樣“篇篇衹管説樂”，他的詩“皆足以見其精微之藴，正大之情”，所謂“雅正明潔”，比較符合温柔敦厚的要求。朱熹早年“學道未能專一之時”（《答鞏仲至》），他的詩也曾多愁善感，他二十歲左右任同安主簿三四年間作的詩，也有年輕人那種孤獨寂寞，有思鄉的愁緒和爲吏的煩惱。他三十五歲以前，還有過困學時期的困惑和茫然。晚年慶元黨禁時，朱熹也因爲風燭殘年而罹黨禍，其詩有時也會夾雜一點嬉笑怒駡，但這些都不是他詩歌的主導情緒。朱熹三十五歲師從李侗，“盡弃異學”、“逃禪歸儒”之後，詩歌就漸漸消除了各種不合聖人精神要求的感情，衹留下“正大之情”，因此他的詩從整體情調上看沉穩莊重，平靜客觀，詞平音淡，最符合“學者

之詩”的標準，所以深受理學詩人推崇，被視爲正宗。但在今天看來，朱熹的詩極少情緒起伏，不免拘謹呆板，讀起來單調乏味，不如邵雍的詩安樂和暢，讓人精神愉悦，因爲“樂”比“敬”更易于打動人心，更接近詩歌的情緒。實際上，南宋中後期，“近日學者有厭拘檢、樂舒放，惡精詳、喜簡便者，皆欲慕邵堯夫之爲人”。（《朱子語類》卷一百）邵雍“簡便”的學風和“舒放”的人生態度，作爲程朱理學的反動而一時流行，邵雍的詩也隨之而受到不少理學詩人的歡迎，如與真德秀同時的魏了翁，就不像真德秀那樣鄙薄邵雍的詩，他説：“邵子平生之書，其心術之精微在《皇極經世》，其宣寄情意在《擊壤集》，凡立乎吾皇王帝霸之興替，春秋冬夏之代謝，陰陽五行之運化，風雲月露之霽曀，山川草木之榮悴，惟意所驅，周流貫徹，融液擺落，蓋左右逢源，略無毫髪凝滯倚着之意。”（《邵氏擊壤集序》）南宋末年，“擊壤體”流行一時。但是考察整個理學詩派，近似“擊壤體”的詩人遠不如近似朱子詩的詩人多。

與其他理學詩人相比，邵雍對待詩歌的態度非常特别，他甚至比一般詩人還要看重詩的功能、作用，他甚至説：“儒家所尚者，行善與文章”（《伊川擊壤集》卷十六《長子伯温失解以詩示之》）；“文章天下稱公器，詩在文章更不疏”（同上卷九《謝富相公見示新詩一軸》其二）。所以他對詩歌創作非常執着。“年來得疾號詩狂，每度詩狂必命觴。”（同上卷五《後園即事三首》其一）“行年六十六，不去兩般事：用詩贈真宰，以酒勸象帝。”（同上卷十七《不去吟》）《擊壤集》中這種詩句比比皆是，尤其以《首尾吟》一百三十五首最爲集中，這些詩均以“堯夫非是愛吟詩”爲首句和尾句，第二句大多以“詩是堯夫……時”爲句

式，如“興有時”、“得意時”、“知勵時”、“出入時”、“語道時”等等，説明他自己行走坐卧、喜怒哀樂——無時無刻都不能不作詩，作詩已經成爲他生命的一部分，無法割捨，這簡直是犯了理學家的大忌，所謂“玩物喪志”、作詩害道，“太煞把做事了”，浪費了多少“爲學工夫”。這也是理學詩人不能容忍他的又一個原因。朱熹儘管存詩也不少，但他口頭上嚮來對作詩抱着非常輕視的態度，他的作詩祇是迫不得已、偶一爲之，或者祇是“德盛仁熟流于既溢之餘，故雖肆筆脱口而動中音節”。與邵雍自號“詩狂”不同，朱熹對作詩，常常是欲罷不能，欲捨不忍。“胡澹庵上章薦詩人十人，朱文公與焉。文公不樂，誓不復作詩。迄不能不作也。嘗同張宣公游南岳，唱酬至百餘篇，忽瞿然曰：‘吾二人得無荒于詩乎？’”（《鶴林玉露》卷十六）表現出一個理學家對待詩歌的矛盾態度，而這也是大多數理學詩人的普遍態度，理學詩人寧取這種態度，也不願像邵雍那樣作“詩狂”。

邵雍在《伊川擊壤集序》中聲明“所作不限聲律”，而且多次自謙：“殊無紀律詩千首”（卷六《和趙充道秘丞見贈》），“自知無紀律，安得爲之詩”（卷十二《答人吟》）。他的“聲律”、“紀律”是指詩的平仄、押韵等聲律規範和詩歌修辭技法等方面的藝術常規，考察《擊壤集》中的詩，的確比較符合邵雍的説法，他的許多詩都不像一般詩人的詩歌那樣合乎傳統詩歌的要求，但是這并不是説《擊壤集》就不講求藝術技巧，一無可取。相反，正是由于邵雍無視或超越了一些“聲律”、“紀律”，他的新變與獨創，比起恪守傳統詩律而“望今制奇、參古定法”的詩人們，要大膽出奇得多。邵雍云：“藝雖小道，事亦繫人，苟不造微，焉能入神。”（卷十八《小道吟》）可見他并不忽視藝術技

巧，祇是他的藝術技巧與一般詩人的理解大不相同罷了，與他往來酬唱甚多的富弼，就稱揚他“貫穿百代常探古，吟詠千篇亦造微”（卷九附富弼《和安樂窩中打乖吟》）。《四庫全書總目·擊壤集》云：“邵子之詩，不過不苦吟以求工，亦非以工爲厲禁。”

錢鍾書在《談藝録》中對邵雍的新變與獨創揭示最多。錢先生在詳述“詩用語助”之源流時説：“宋人詩中有專用語助，自成路數，而當時無與于文流者，邵堯夫《擊壤集》是也。”（77頁）自歐陽修等新變派詩人“以文爲詩”始，宋詩用語助蔚然成風，邵雍與歐梅年輩相仿而稍晚，其《擊壤集》詩多作于治平、熙寧年間，當時正是以文爲詩風氣熾熱之時，受其影響，加上詩歌觀念的開放，邵雍比歐梅等人在這一方面變本加厲，“專用語助”，形成詩史上一大奇觀。《擊壤集》中的語助所在皆是，尤其“好于近體起結處，以語助足湊成句”（《談藝録》180頁），開了近體詩大用語助的先河，此處不必一一舉例。其他理學詩人很少像邵雍這樣用語助用得如此泛濫。“詩用語助”是“以文爲詩”的重要表現之一，頗爲貶抑宋詩的人詬病，《擊壤集》因此成爲衆矢之的，其缺點無庸諱言，但大量的“語助”使《擊壤集》如散文般平易流暢，明白如話地表達了邵雍的思想觀念，易于誦讀便于理解，却是恪守傳統的詩歌不易做到的。

錢先生在談及律詩對仗時曰：“作者殊列，詩律彌苛，故曲折其句法以自困，密迭其字眼以自縛，而終以因難見巧，由險出奇，牽合以成的對。……竊謂詩人矜勝，非特古詩押韵如是，即近體作對亦復如是。因窄見工，固小道恐泥，每同字戲；然初意或欲陳様翻新，不肯襲常蹈故，用心自可取也。古名家集中，幾無不有此。……其格式較夥者，則推五家。”（《談藝録》186頁）

所列五家是：白居易、李商隱、杜荀鶴、邵雍、楊萬里，其中邵雍是惟一的理學詩人。“邵堯夫寄意于詩，驅遣文字，任意搬弄，在五七字中翻筋斗作諸狡獪。除當句對不計外，如《和吳冲卿》云：‘人人可到我未到，物物不妨誰與妨’；《恨月吟》云：‘欄杆倚了還重倚，芳酒斟回又再斟’；《南園花竹》云：‘因把花行侵竹種，且圖竹徑對花開’；《弄筆吟》云：‘弄假像真還是假，將勤補拙總輸勤。因飢得飽飽猶拙，爲病求安安未真’；……皆掉臂徑行，不受格律桎梏。”（同上188頁）

由以上舉例還可以見到，邵雍的近體對仗常用複迭錯綜的修辭手法，不僅如此，他的其他體詩也常用這種手法，可以説，整個《伊川擊壤集》最突出的就是這種修辭手法的貫穿始終。隨手再舉數例：“風林無静柯，風池無静波，林池既不静，禽魚當如何”（卷八《偶書吟》）；“長莫長于天，大莫大于地，天地尚有極，自餘安足計”（卷十二《謝傅欽之學士見訪》）；“物爲萬民生，人爲萬物靈，人非物不活，物待人而興”（同上《接花吟》）；“一般顔色一般香，香是天香色異常”（卷十九《牡丹吟》）。複迭錯綜手法是《詩經》常用的修辭手法，《詩經》以後的詩歌總體向言簡意賅方向發展，愈來愈文人化，近體詩尤忌重複，很少有人再大量使用這種手法，而邵雍顯然受《詩經》影響很大，發展了這種手法。《詩經》複迭部分多，錯綜部分少，有時是整句整句複迭，比較質樸單純；《擊壤集》複迭、錯綜部分差不多相當，或者錯綜部分多，比較靈活巧妙。但其共同點是具有濃厚的民歌風味，與文人之詩有較大差異。邵雍説作詩“不止煉其辭，抑亦煉其意，煉辭得奇句，煉意得餘味”（卷十一《論詩吟》）。他對近體對仗格式多變的追求，對複迭錯綜手法的大量運用，都是刻

意“煉辭”的表現。

錢先生還説：“且堯夫于律，匪特變化對聯，篇章結構亦多因革。如《首尾吟》起、結句同；《四長吟》中間以‘一編詩’、‘一部書’、‘一炷香’、‘一樽酒’平頭鋪作兩聯；《春水》長律起四聯，又《花前勸酒》、《春秋》二首，均拈出兩字，于五律中參差反復，轆轤映帶，格愈繁密，而調益流轉。”（《談藝録》189頁）律詩的篇章結構比較固定，受“聲律”、“紀律”約束的詩人，儘管力求新變，但都不能像邵雍這樣擺脱約束，騰挪跳擲，極盡變化之能事，有這樣多的創格。

從這些方面來看，邵雍的詩很難説果如其自道的“未始用雕鎸”、“任真語言省思量”（卷五《後園即事三首》其一），反而可以説明，他的不少詩是費盡心機、刻意矜勝之作。這些手法使得邵雍的詩順口而妥溜，有民歌俚曲甚至打油詩的意味，其流走順暢的節奏、反復迴環的字句，使得《擊壤集》極富幽默感和趣味性。按傳統詩歌的聲律、紀律以及審美標準來看，邵雍的詩確實“殊無紀律”，而且風味特别，但是换個角度，邵雍的詩無疑有着他自己的一整套紀律——一種比詩人之詩更加“百態新”的“紀律”。邵雍可以説是理學詩派中最不受傳統約束、最有獨創性的詩人。

與邵雍相比，朱熹的詩歌創作最缺少的就是“掉臂徑行，不受格律桎梏”的精神和做法。儘管朱熹從理論上講不願作詩人，不願在詩歌上用心着力，但他創作起來，絶對不像邵雍那樣“不限聲律”、“殊無紀律”，他中規中矩，不敢越雷池一步，極力使他的詩符合傳統詩歌規律的要求，所以，他的詩，從創作手法上看，與“詩人之詩”并無太大的區别。譬如他喜歡使用修飾性很

强的辭藻，刻意煉字，如“斑衣結紫綬，玉樹承金尊”（《朱熹集》卷二《又一首》），“紛敷翠羽帔，温艶白玉相”（《賦水仙花》），“層巘麗西崖”（卷一《觀黄德美延平春望兩圖爲賦二首》）。又如卷三《次秀野滄波館刈麥二詩》其二極力修飾，使本當質樸自然的農事詩，顯得浮華而不倫不類。朱熹講究嚴格的對仗，如：“蟬聲高樹暗，石瀨淺流喧”（《朱熹集》卷一《過黄塘嶺》），“廊廟風雲斷，江湖歲月侵”（卷六《挽劉樞密三首》其一），“疏英的皪尊中影，微月黄昏句裏香”（卷三《次韵秀野早梅》），“舒憂正得琴三迭，玩意惟憑易一編”（卷七《再用前韵示諸同游》）。其對仗工穩合格，但决不像邵雍那樣新奇巧妙。他喜用典故，生僻處還要注出處，《朱熹集》卷三中有一組《次秀野雜詩韵》共七首就大用典故，多注出處。例如，《栗熟》“病起數升傳藥録，晨興三咽學仙翁”兩句下分别自注：“《本草》云：‘人有脚弱，往栗樹下啖及數升，遂能起行’”；“蘇黄門詩云：老去自添腰脚病，山翁服栗舊傳方。客來爲説晨興晚，三咽徐收白玉漿。”《山藥》“欲賦玉延無好語，休論蜂蜜與羊羹”下注“陳簡齋《玉延賦》有‘蜂蜜羊羹’之句”。《導引》“嚮來已悟藏千界，今日何勞到五行”兩句下分别自注：“吕公詩云：一粒粟中藏世界”；“道書云：五行顛倒術，龍從火裏出”。《檳榔》“三彭如不避，糜爛七非中”下注：“《本草》云：‘檳榔殺三蟲。’柳子《罵尸蟲》云：‘擊汝酆都，糜爛縱横。’‘七非’見《真誥》。酆都者，六天之一也。”一組詩中用如此多典故，比起王安石、蘇軾、黄庭堅也有過之而無不及。這類用典且時有注解的詩也爲數不少，見出朱熹的“以才學爲詩”，以及他的不能“避俗”，而邵雍的詩就很少如此，邵雍也就因此比朱熹平易淺近得多。朱熹甚

至像蘇軾、黄庭堅一樣“以押韵爲工”。儘管朱熹晚年（慶元六年）曾説“余素不能作唐律，和韵尤非所長，年來追逐，殊覺牽强”（卷九《和劉叔通懷游子蒙之韵》自注），但他的詩集中律詩不少，而且分韵、和韵、次韵的各體詩不在少數，幾乎佔全部詩作的三分之二。例如《朱熹集》卷五中所録《南岳唱酬》、《東歸亂稿》中的詩，分别與張栻、林用中唱和，大部分是次韵詩；卷二中竟有三首次韵的七言歌行——《和李伯玉用東坡韵賦梅花》、《與諸人用東坡韵共賦梅花適得元履書有懷其人因復賦此以寄意焉》、《丁丑（紹興二十七年）冬在温陵陪敦宗李丈與一二道人同和東坡惠州梅花詩皆一再往反昨日見梅追省前事忽忽五年（紹興三十二年）舊詩不復可記憶再和一篇呈諸友兄一笑同賦》。蘇軾紹聖元年在惠州作《十一月二十六日松風亭下梅花盛開》，押十三元且一韵到底，此後又有自次其韵作《再用前韵》、《花落復次前韵》，前人稱之爲“韵險而語工，非大手筆不能到”（《遁齋閑覽》）。朱熹對這三首詩一和再和，而且時隔五年還要重和，不僅和，而且次韵，頗有與蘇軾一争高低之意，很難説是無意于詩。朱熹早年詩非常講究“紀律”，紹興末年與“吟龍”劉韞（秀野）唱和的詩，爲了向劉學習，尤其極力摹寫刻畫，可謂竭其所能，比較典雅，甚至華麗。在各體之中，朱熹比較擅長五言古體，他的五言古有明顯學習選體的痕迹，字句非常講究，所以有人甚至説：“大抵南宋古體當推朱元晦。”（《詩藪》雜編卷五）

朱熹詩的這些特點，都是邵雍詩裏少見而“詩人之詩”常用的一些手法。因此，朱熹不僅被視爲理學詩派的代表作家，而且常常被拿來與一般詩人抗衡争勝。在宋代理學詩派中，接近于邵雍詩風的詩人比較少，而接近于朱熹的詩風比較多，這實際表

明，理學詩派除了邵雍和極少數追隨邵雍的詩人之外，并沒有形成遠離"詩人之詩"的另一種"紀律"，而僅僅是宋調的一個旁支。後人常常以"詩人之詩"的標準來衡量理學之詩，因此接近于"詩人之詩"的朱熹詩就受到好評，而邵雍的詩就受到指責。事實上，如果把理學詩派作爲一個獨立的系統來看，朱熹沒有邵雍那樣具有獨創性；如果把理學詩派全部融入詩人之詩的系統來考察，那麼在歐、王、蘇、黄、楊、范、陸之間，朱熹尚遜數籌。陳衍云："晦翁登山臨水，處處有詩，蓋道學中之最活潑者，然詩語終平平無奇。不如選其寓物説理而不腐之作。"（《宋詩精華録》卷三）這個評價比較客觀而且標準清楚。朱熹大量的山水詩在理學詩派中顯得"最活潑"，但與詩人之詩相比，則"平平無奇"。在理學詩派和"詩人之詩"中，比較有特色的是他的"寓物説理而不腐之作"。錢鍾書云："朱子在理學家中，自爲能詩，然才筆遠在其父韋齋之下；較之同輩，亦尚遜陳止齋之蒼健、葉水心之遒雅。晚作尤粗率。早作雖修潔，而模擬之迹太著，如趙閑閑所謂'字樣子詩'而已。"（《談藝録》88 頁）則不僅將其與詩人之詩比，而且與同時代浙東事功學派的兩位代表詩人相比，爲朱熹定位。

第三節　理學詩派的發展與影響

邵雍的《伊川擊壤集》雖然在治平、熙寧間産生并受到司馬光、富弼等一班朋友的賞識，但無論對理學詩人還是在當時的詩壇，邵雍的影響并不很大。與邵雍平易淺近風格有點接近的張載（1020～1077），存詩不多，主要擅長七絶，其七絶如《芭蕉》涉

理路但輕快流暢，也用複迭錯綜法，可算是邵雍的同調。比邵雍早些的理學三先生也寫詩，其中石介詩名最大，但石介的詩與新變派中的石延年、蘇舜欽詩風接近，算不上是理學詩。與邵雍同時而稍晚的周敦頤（1017～1073）、程顥，都不像邵雍那樣大量寫詩，而且也没有受邵雍太多的影響。周敦頤"雅好佳山水，復喜吟詠"（《周濂溪集》卷八），他現存的二十多首詩，言理的詩不多，而以吟風弄月、山水清游詩爲主，這些詩并不刻意雕琢，有些如《題春晚》還頗有些韵味。程顥（1032～1085）從周敦頤處學到了"吟風弄月"，現存詩歌六十餘首，而且頗有開拓，他與邵雍有酬唱，有《和安樂窩中好打乖吟》二首，但他的總體詩風與邵雍大爲不同。程顥閱讀詩歌頗有悟性，能從詩人平常詩句裏領會到一般人領會不到的詩意和氣象，譬如他說："石曼卿詩云'樂意相關禽對語，生香不斷樹交花'，此詩形容得浩然之氣。"他對詩歌的悟性使得他比較注意如何用詩歌表達義理，注意"理趣"。他的《秋日偶成》其二云："道通天地有形外，思入風雲變態中。"錢鍾書認爲："乃理趣最好注脚。有形之外，無兆可求，不落迹象，難著文字；必須冥漠沖虚者結爲風雲變態，縮虚入實，即小見大。具此手眼，方許詩中言理。"（《談藝録》229頁）程顥的詩不像邵雍那樣正言義理，而試圖從"天地有形"、"風雲變態"的描繪中顯示出義理，比較有理趣。他的《春日偶成》，"《上蔡語録》曰：學者須是胸懷擺脱得開，始得，不見明道先生作鄠縣主簿時，有詩云云，看他胸中，極是好，與曾點底事一般"（《濂洛風雅》卷五《春日偶成》後附）。他的《陳公廙園修禊事席上賦》和《郊行即事》則被楊時視爲"温柔敦厚"的典型，而用以與蘇軾的"譏誚朝廷"對比。朱熹對程顥的詩多加

稱賞，如“文公曰：鄠縣游山諸詩，少年所作，却佳”（同上卷四程顥《游紫閣山》後附）；“看他胸中直是好，與曾點底事一般，言窮理精深，雖風雲變態之理無不到”（同上《秋日偶成》後附）。程顥的詩不僅受到理學詩人的一致好評，而且也受到一般詩人欣賞。力詆宋詩的詩評家吴喬云：“宋之最著者蘇、黄，全失唐人一唱三嘆之致，况陸放翁輩乎？但有偶然撞著者，如明道云‘未須愁日暮，天際是輕陰’（《陳公廙園修禊事席上賦》），忠厚和平，不減義山之‘夕陽無限好，衹是近黄昏’矣。”（吴喬《答萬季埜詩問》）儘管周敦頤、程顥的詩歌數量不多，但他們的詩却呈現出與邵雍不同的另一種理學詩特色，而且被後來視爲理學詩派的正宗，在北宋對理學詩派影響比邵雍大得多，此後的理學詩人包括朱熹的詩歌，主要發展了他們開創的道路。

理學在北宋尚在興起階段，理學詩也是如此，并没有形成詩派。北宋中後期，二程的弟子謝良佐、游酢、吕大臨、楊時，有“程門四先生”之稱，其中楊時（1053～1135）能寫詩，現存有二百多首。楊時在當時詩名不著，大概因爲當時文壇是蘇軾和江西詩派的天下，二程及其弟子不以詩文見長。楊時一直活到了南宋初期，直接把二程思想傳到東南，開創了南宋一代的道學風氣，在理學史上有重要的地位。“時没于建炎四年，入南宋之日淺，然南宋一百四十餘載，其士風朝論，悉操之于道學，道學之派，則開之于時。故次于宗澤之後，著一代風氣之始焉。”（《四庫全書簡明目録》卷十六《龜山集》）儘管他的詩不像他的道學那樣風行天下，但在理學詩的發展史上，楊時有着他的地位。楊時現存詩五卷，按詩體分排，而且每體風格不大相同，比較突出的是《龜山集》卷三十八的五言長篇（古體和排律）和卷三十九

的七言古體。楊時五古學選體，例如《藏春峽六詠》中《詠歸堂》有"采薇芼晨羹，弋鳧侑清樽。……微吟曳雙屐，踏破青苔紋"，《老圃亭》有"野果銜朱蕤，蔓實垂青稃。籬根有蹲鴟，晨吹勝雕胡"。這些詩句都比較雕飾。他的五古有些比喻還能給人較深的印象，如"朝衙群吏集，戢戢同隊魚；暮衙群吏散，翩翩如驚鳧"（《縣齋書事寄張世賢》），"浮云如積酥，涼飈勁弦疾"（《别西齋諸友》）。他的五言排律如元祐三年《送虔守楚大夫》字句尤爲講究，還用典如"秦庭徒被指，趙璧本無言。黄霸初勤細，裴公可範規"。這些都説明楊時受當時蘇、黄詩風影響，并不忽視詩歌技法。楊時的五古不像選體之處，在于他的言理，他每每在詩中闡述孔孟之道。譬如，《土屋》在描寫土屋之貧寒簡陋之後云："慎勿慕華屋，澆漓非至德。"《詠歸堂》結尾有"歸與自樂衹，此意誰將論？點狂聖所與，聊欲繼餘芬"。《老圃亭》結尾云："人生出處分，禮義安可逾。兹謀異樊須，甘事小人儒。"《送胡康侯使湖南》："聖門學須强，一簣虧可耻。擴之天地寬，于道乃云邇。爲士貴弘毅，無忘味斯旨。"其他如《此日不再得示同學》、《遣懷》等全篇講道理，許多詞語、意思都明顯出自《論語》，這些詩無疑是楊時成爲理學詩人的重要原因。

楊時五古的這種特色最明顯。但楊時的七古，完全是另外一種風格，他的七古學杜甫、韓愈，往往闊大有氣勢，如《假山》："初疑祖龍未死日，浮梁擬跨咸池淵。神號鬼怒驅不前，捶系刓磷成枅圈。……連鰲合負雲濤翻，蓬壺簸蕩留平川。"想象悠遠怪奇，硬語險語盤空，類似于這種風格的如《岳陽書事》、《過錢塘江迎潮》、《觀獵》、《寄范正甫》都寫大氣磅礴的場景，給人以驚心動魄的感受。他的七古還不像五古那樣愛發議論，完全是詩

人之詩。楊時的“溫柔敦厚”説對理學詩派影響很大，但是他這類詩的聲情絶對不是溫柔敦厚的。他甚至也有嬉笑怒罵的篇章如《吴子正招飲時權酒局不赴作詩戲之》，也有牢騷不平的詩如《寄游定夫》，他的五律還充滿了凄苦悲傷的情調如《别游定夫》、《雨寒》、《歸雁》、《感事》等，這些都不合溫柔敦厚之道。楊時的創作説明，理學詩派到南渡前後，仍然没有完全獨立于詩人之詩以外。有人説“元豐而後，理學、風雅截然爲二，大約多祖《擊壤》，言情之作，置之勿道”（朱彝尊《明詩綜》卷三三），但考察楊時的詩，這句話是没有根據的。

晚于楊時的理學詩人是從學于楊時的張九成（1092～1159）和朱熹的老師劉子翬（1101～1147）。劉子翬的詩名尤著，在理學詩派中，他的非理學詩的成分最大，成就最高，可以算作理學詩派中的大詩人，即便與一般詩人相比，也毫不遜色，所以人們甚至不把他當作理學詩人，而將他與一般詩人相提并論。張九成與劉子翬有一些相似之處：他們的理學思想都不純粹，雜有很多佛禪成分。劉子翬“少喜佛氏説，歸而讀《易》，即涣然有得”（《宋史》本傳）。張九成受佛禪影響尤深，他與禪宗大師徑山宗杲往來密切，以至于紹興十三年因此而被貶謫，謫居南安軍十四年（詳參《建炎以來繫年要録》卷一四九）。他的思想吸收了許多禪宗成分，開陸九淵心學一派，受到過朱熹的嚴厲批評。劉、張的詩歌因此無論從思想内容上還是從創作作風以及風格上講，都不够純粹，不能全然屬于理學詩派。

劉子翬“惟其學初從禪入，往往語雜偈頌，于詩格頗乖”（《四庫全書簡明目録》卷十六《屏山集》）。王士禛更具體地指出：“劉屏山子翬，朱文公師也。其《屏山集》詩，往往多禪語。

如《牧牛頌》:‘軟草豐苗任滿前，蒼然觳觫卧寒烟。直饒牧得渾純熟，痛處還應着一鞭。’《徑山寄道服》云:‘遠信殷勤到草庵，却慚衰病豈能堪。聊將佛日三端布，爲造青州一領衫。’‘粲粲休誇綺與紈，紉蘭製芰亦良難。此袍遍滿三千界，要與寒兒共解顔。’此類是也。”(王士禎《帶經堂詩話》卷二十）這是劉子翬與理學及“詩格”都“頗乖”的地方。張九成也不例外，“九成于經學頗多訓解，然習于異學，故議論多偏，詩亦多禪悦空悟習氣”(《宋詩鈔·橫浦詩鈔》)。“詩亦多禪悦空悟習氣”在蘇軾、黄庭堅的詩歌裏已經蔚爲大觀，成爲宋調的一大特色，劉子翬與張九成的思想和詩歌深受佛禪影響這一點，反映出南渡前後佛禪思想對思想界以及對詩壇影響的更加深廣。

劉子翬和張九成都與當時著名詩人有密切來往。劉子翬與曾幾、吕本中、韓駒等人都有唱和，《屏山集》中有《寄茶與曾幾甫》、《讀曾幾甫横碧齋詩》、《讀韓子蒼吕居仁詩》、《次居仁韵》、《吕居仁挽辭》等詩，吕本中稱贊他“賢而文”(《東萊詩集》卷十四《過劉忠顯公鄉縣作》)。張九成《悼吕居仁舍人》云:“精識高標不世才，泉臺一掩悵難回。詞源斷是詩書力，句法端從踐履來。”(《橫浦先生文集》卷四）對吕本中的才能、詩歌稱頌不已。此外，值得注意的是，張九成謫居南安時期，“……乃于書室中置夫子、顔子像，適有淵明、曲江、萊公、富鄭公、韓魏公、歐公、文公、余襄公、邵堯夫、二蘇、梁況之、王彦霖、范淳夫、鄒志完、劉器之、龔彦和、陳瑩中、黄魯直、秦少游、晁無咎、張文潛諸像，乃環列于夫子左右，晨起焚香瞻敬，心志蕭然，其所得多矣。有一毫愧心，其見諸人，心若市朝之撻矣”(《橫浦日新》)。從張九成所列的名單看，他推崇的是道德、政

治、文學各個方面的杰出人物，而文學家幾佔半數，無二程却有二蘇及蘇門諸君子，這可以看出張九成的喜好并非全在道學。劉子翬和張九成都不以理學家自居而排斥詩人，與前此的理學家頗不相同，這影響到他們的詩歌創作，有人認爲，劉子翬"詩與曾茶山、韓子蒼、吕居仁相往還，故所詣殊高"（《宋詩鈔·屏山詩鈔》），尤其是劉子翬的"七言近體，宗派頗雜江西，蓋子翬嘗與吕本中游，故格律時復似之也"（《四庫全書總目》卷一五七《屏山集》）。張九成的詩則深受蘇軾影響。張九成謫居南安時，與蘇軾謫居嶺海情况近似，蘇軾處窮不變、坦蕩豁達的胸襟氣度是張九成"焚香瞻敬"的楷模。張九成有《讀東坡〈謫居三適〉，輒次其韵》三首，所"次"的不僅是詩韵，而且是其心態、境界、風格。張九成的五言古詩效仿蘇軾的痕迹頗濃，有的詩句直接從蘇軾詩中取來或稍加改變，譬如《癸亥初到嶺下寄汪聖錫》中的"孤芳擢荒穢"、"苦語餘辛酸"，顯然來自蘇軾《讀孟郊詩》。當然，劉子翬和張九成的詩歌不能歸入江西詩派和東坡體，他們都還有個人特色，張九成詩名不甚著，但是劉子翬的詩歌以記録北宋覆亡史實以及抒發感慨憤激之情而著稱，風格"明白豪爽"（《宋詩選注》），尤其是他的七絶組詩《汴京紀事二十首》，非常受人稱道。"劉屏山《汴京紀事》諸作，精妙非常，此與鄧并櫚《花石綱》詩，皆有關一代之事迹，非僅嘲評花月之作也。宋人七絶，自以此種爲精詣。"（《石洲詩話》卷四）這二十首七絶組詩，開創了南宋記實七絶大盛的先河，影響深遠。劉子翬被視爲詩人，正由于此，在理學家中，他是一個特別的例外。張九成比劉子翬的理學詩要多得多，除了時出理語外，他竟然有《論語絶句》一百篇（《横浦心傳録》卷下），用絶句解釋和闡述《論語》，

所謂“以經、子被之聲詩者”（《賓退録》卷二），這些當然是正宗的理學詩歌了。

與朱熹并稱東南三賢的的張栻和吕祖謙，不像朱熹那樣有詩名，而且思想頗不相同，尤其是吕祖謙在詩文理論上與朱熹差異很大，但是他們的詩風却非常近似。張栻提出“學人之詩”，吕祖謙推崇“優游不迫”的詩風，他們的創作即符合他們的理想。吕祖謙在詩文理論上貢獻較大，詩歌創作不多。羅大經曾評述張栻的詩云：“張宣公《題南城》云：‘坡頭望西山，秋意已如許。雲影度江來，霏霏半空雨。’《東渚》云：‘團團凌風桂，宛在水之東。月色穿林影，却下碧波中。’《麗澤》云：‘長哦伐木詩，佇立以望子。日暮飛鳥歸，門前長春水。’《濯清》云：‘芙蓉豈不好，濯濯清漣漪。采去不盈把，惆悵暮忘飢。’《西嶼》云：‘繫舟西岸邊，幅巾自來去。島嶼花木深，蟬鳴不知處。’《采菱舟》云：‘散策下亭舸，水清魚可數。却上采菱舟，乘風過南浦。’六詩閑淡簡遠，德人之言也。”（《鶴林玉露》卷三甲編）這些詩與朱熹的同類詩没有什麽區别。乾道三年（1167），朱熹與張栻游衡山二十天，兩人酬唱的詩達一百四十九首，編爲《南岳唱酬集》，由于是山水唱和詩，兩位道學家的詩風十分一致。

這一時期，除了“東南三賢”外，尚有心學學派，但陸九淵及其弟子楊簡、袁燮都不以詩名，陸九淵雖對黄庭堅及其江西詩派稱揚備至，但他現存的詩却與朱熹等人相似，他淳熙二年在鵝湖寺所作的論學詩，與朱熹所作的《鵝湖寺和陸子壽》風格相同。從朱熹及其同時代的講學家之詩來看，正宗的理學詩風形成了，這是不同于邵雍，也不同于一般詩人的“學人之詩”。與邵雍相比，正宗的理學詩比較講求詩歌的“紀律”，不像邵雍那樣

掉臂徑行、歡快放肆；與一般詩人相比，正宗的理學詩更加平正樸質，或者説乏情枯槁，楊時、劉子翬、張九成詩歌中接近詩人情感的成分被剔除殆盡了。

在南宋中期衆多的思想學術流派中，浙東功利學派對待詩文的態度以及他們的詩文創作比較特别。

與其他思想學術流派相比較，浙東功利學派無論對“文”還是對“詩”都不鄙視，他們對詩文的觀念接近一般文人和詩人，没有太多重道輕文的論調，這一觀念使得浙東功利學派在詩文創作上較少忌諱，因而呈現出豐富多彩的繁榮景象。薛季宣（1134～1173）、陳傅良（1137～1203）、葉適（1150～1223）幾位浙東學派代表人物，就不僅工文，而且能詩。在以朱熹爲代表的理學詩人一味追求平正樸質的“學人之詩”時，薛季宣却學習韓孟詩派中最爲險怪奇崛的盧仝，他主要效仿盧仝的七言古詩，他有一首詩題爲《孫元可賦張公石室，詩句險怪，辭鋒秀拔，讀之如神游洞府而陵果爲之奔屬也，非身行此洞，不知此詩之工，蓋其質似盧仝，而文麗多之，如又加鞭，當千里一瞬，其視劉叉、馬異，得名浪矣》，表明他對險怪詩風的賞好。他的七言詩除了直接表明效仿盧仝如《春愁詩效玉川子》外，其他如《跋臘虎圖》、《貴游行》、《谷裹章》都明顯帶有盧仝式的狂放險怪。吴之振評論云：“季宣爲程門再傳，而所言經術則浙學也，故浙人宗之。其詩質直，少風人瀟灑之致。然縱横七言，則盧仝、馬異不足多也。”（《宋詩鈔·浪語集鈔》）從總體上看，薛季宣的詩風“質直”，水平不算很高，他模仿盧仝，也不算成功，“薛士龍七言，以南渡俚弱之質，而效盧玉川縱横排奡之體，豈復更有風雅”？（《石洲詩話》卷四）但是在當時“學人之詩”形成并風行之際，

這種追求險怪的行爲，却别有意義。

陳傅良不像薛季宣那樣追求險怪，他主要學習杜甫，《宋詩鈔》云：“(陳傅良) 初從薛氏，自井田、王制、司馬法、八陣圖之屬，該通委曲，皆可施之實用。復研精經史，貫穿百氏，以斯文爲己任，故其詩格亦蒼勁，得少陵一體云。”（《宋詩鈔·止齋詩鈔》）翁方綱一嚮批駁《宋詩鈔》最力，但對此評也説：“陳止齋詩，吴鈔稱其得少陵一體，然氣力單窘，尚在後山、簡齋之下。”（《石洲詩話》卷四）陳師道和陳與義詩學杜甫，陳師道得杜之骨，瘦硬通神，陳與義得杜之肉，雄偉蒼楚，陳傅良雖不及這江西詩派的三宗之二，但得杜一體，亦足名家。陳傅良比較擅長七律，他的《用前韵招蕃叟弟》二首、《送盧郎中國華赴閩憲》，用典頻繁恰當，對仗工緻生新，詞句洗練，蒼勁中帶有一點倔强瘦硬，極像江西詩派的作品。

師從陳傅良的葉適，却并不學習陳傅良的詩，而是舉起批判江西詩派乃至杜甫的大旗，指出：“慶曆、嘉祐以來，天下以杜甫爲師，始黜唐人之學，而江西詩派章焉。”（葉適《徐斯遠文集序》）他公開倡導“唐詩”，大力宣揚四靈，最先標明以唐音反撥宋調，他的詩歌理論在當時詩壇引起很大反響，促進了南宋中後期詩歌的變化。葉適雖然倡導唐詩，但能認識到唐詩的優長與不足：“夫争妍鬬巧，極外物之變態，唐人之所長也；反求于内，不足以定其志之所止，唐人之所短也。”（《水心文集》卷一二《王木叔詩序》）所以他在創作詩歌時，有意汲取唐詩的長處而彌補其不足，試圖在“極外物之變態”的同時，又能够“定其志之所止”。他的門人吴子良對他的意圖深有體會，詳細指出了葉適一些景物詩中所藴涵的義理：“水心詩早已精嚴，晚尤高遠，古

調好爲五言八句，語不多而味甚長，其間與少陵争衡者非一，而義理尤過之。難以全篇概舉，姑舉其近體成聯者：‘花傳春色枝枝到，雨遞秋聲點點分’，此分量不同，周匝無際也；‘江當闊處水新漲，春到極頭花倍添’，此地位已到，功力倍進也；‘萬卉有情風暖後，一筇無伴月明邊’，此惠和夷清氣象也；……所謂關于義理者如此，雖少陵未必能追攀。”（吴子良《荆溪林下偶談》卷四）這種蕴涵義理的景物詩，與朱熹“寓物説理”詩合流，非常符合理趣詩的要求，理學家們也常常以這種詩爲義理詩的極致。從這些詩例來看，葉適在詩歌如何含蓄、不露痕迹地表達義理的問題上，比朱熹用的工夫更多。此外，葉適發揚了浙東學派的一貫傳統，非常重視詩歌的修辭技巧，在字句上刻意鍛煉，決不像邵雍那樣無“紀律”，也不像朱熹那樣不願在“紀律”上浪費心力，所以他的詩歌在南宋後期享有盛名。劉克莊稱贊他説：“水心，大儒，不可以詩人論。其賦《中塘梅林》云：……後篇云：……此二篇兼阮陶之高雅，沈謝之麗密，韋柳之情深，一洗古今詩人寒儉之態矣。”（《後村詩話》後集卷二）《宋詩鈔》對他的詩推崇備至：“詩用工苦而造境生，皆鎔液經籍，自見天真，無排迮刻劈之迹，艷出于冷故不膩，淡生于煉故不枯。曾點之瑟方希，化人之酒欲清，其意味足當之。”（《宋詩鈔·水心詩鈔》）錢鍾書認爲朱熹的詩不僅不及陳傅良之“蒼健”，而且也不及葉適詩之“遒雅”（《談藝録》88 頁），説明葉適在理學詩派中的特色。但是錢鍾書還指出：“葉適是宋儒中對詩文最講究的人，可是他的詩竭力煉字琢句，而語氣不貫、意思不達，不及四靈還有一點點靈秀的意致。”（《宋詩選注》）這兩種比較説明：理學詩人畢竟與一般詩人有些差距。浙東功利學派的幾位代表詩人風格頗

不相同，但是從薛季宣到葉適，其間的變化也一如理學正統派，詩歌的情緒由狂放險怪而歸于平正閑雅，與理學正統派有合流趨勢。

隨着理學的日益興盛，以朱熹爲代表的理學詩風，在南宋後期發揚光大，連邵雍的詩也受到理學詩人的推崇，真德秀（1178～1235）、魏了翁（1178～1237）是晚期理學詩人中比較典型的代表，此外，陳淳、黄榦、王柏、歐陽守道、陳著、金履祥，這些朱門後學，也推波助瀾，促成了理學詩派大盛局面。真德秀對理學在慶元黨禁之後的復興有不可磨滅的貢獻。“自侂胄立僞學之名以錮善類，凡近世大儒之書，皆顯禁以絶之。德秀晚出，獨慨然以斯文自任，講習而服行之。黨禁既開，而正學遂明于天下後世，多其力也。”（《宋史·真德秀傳》）他對理學詩派的興盛也起了很大作用：“德秀生朱子之鄉，故力崇朱子之緒論，其編《文章正宗》，持論嚴刻，于古人不貸尺寸。”（《四庫全書總目·真西山集》）他的《文章正宗》關于詩歌的部分，可以説是理學詩派的系統理論著作，他所認爲的詩歌正宗，可以説代表了理學詩派的詩歌正宗觀念。他現存的詩不多，但都是他的詩歌理論的實踐印證，譬如他的《詠仁》、《題黄氏貧樂齋》，題目都從《論語》中來，内容自然是闡釋“仁”之義、稱頌安貧樂道；他的游山玩水詩如《登南岳山》、《游鼓山》一如朱熹，而多了幾分道學氣，更加平淡無奇。翁方綱云：“西山真文忠公帥潭州日，《會長沙十二縣宰》之作，可謂仁義之人，其言藹如。”（《石洲詩話》卷四）但其内容，也超不出“以‘廉仁公勤’四字勵僚屬”（《宋史》本傳）的範圍。真德秀以其更爲“嚴刻”的理論，限定了他自己的創作，他的詩歌比起前此的理學詩歌都要枯淡、乏味、陳腐，是

以朱熹爲代表的理學正宗詩歌發展的必然結果。真德秀的影響主要在其理論方面。

魏了翁與真德秀立身行事相似，道德文章并稱，在詩歌理論和創作上，都稱得上是道學餘脉，但是兩人也有很多不同，真德秀無論思想還是詩歌都嚴守朱子正統，而魏了翁的思想、詩歌都取徑較寬，能以朱學爲主而兼收并蓄。在詩歌理論上，魏了翁不像真德秀那樣“嚴刻”，他不嚴厲排斥文辭和詩人之詩，譬如他對黄庭堅詩文格外欣賞：“（黄庭堅）閲理益多，落華就實，直造簡遠。……誦其遺文，則慮澹氣夷，無一毫憔悴隕獲之態”（《鶴山先生大全文集》卷五三《黄太史文集序》）；“山谷詩晚歲所得尤深，鶴山稱其以草木文章發帝機杼，以花竹和氣驗人安樂”（《困學紀聞》卷一八評詩）。在談到理學詩人時，他不像真德秀那樣鄙視邵雍的詩歌，而是對邵雍推崇備至，除作《邵氏擊壤集序》外，他還認爲邵雍詩“理明義精，則肆筆脱口之餘，文從字順，不煩繩削而合。彼月鍛句煉于詞章而不知進焉者，特秋蟲之吟、朝菌之媚耳”（《鶴山先生大全文集》卷六二《跋康節詩》）。他常以“有《擊壤集》中氣脉”贊揚後進詩人，如《鶴山題跋》卷六《題彭山宋彦祥詩卷》。邵雍詩歌經過多年沉寂後，而在南宋中後期流行，與魏了翁的大力揄揚分不開。魏了翁現存詩歌比真德秀多得多，明顯受邵雍影響，多是“肆筆脱口”之作，其内容雖不全如吴淵所説“微一物不推二氣五行之所以運，微一事不述三綱九法之所以尊。言己必致知力行，言人必均氣同體。神怪必不語，老佛必斥攘。以至一紀述，一詠歌，必勸少諷多，必情發禮止，千變萬態，卒歸于正”（《鶴山先生大全集》卷首《鶴山集序》），但也多在其範圍之内，這種思想内容無疑是朱熹以來的

理學正宗。魏了翁有些詩如“遠鐘入枕報新晴，衾鐵衣棱夢不成。起傍梅花讀周易，一窗明月四檐聲”，比較有韵味，《梅澗詩話》云其“後二句興寄高遠，人所傳誦”。但這類近似于“詩人之詩”的詩不很多。他也學邵雍的複迭錯綜法，如“知覺斯民知覺我，溺飢天下溺飢誰”（同上卷十《即席和丁夔帥送行詩韵》），但這類手法不普遍，所以他的詩不像邵雍詩歌那樣迴環往復，有民歌風味。魏了翁主要學習邵雍的“正言義理”和“文從字順”，而且由于南宋儒學講義、語録流行，理學詩人詩歌中大都吸收講義語録的語氣、風格以及其中的口語方言，魏了翁更是把邵雍的詩和語録體結合起來，形成一種更爲淺俗甚至油滑的詩風。這種詩風在南宋後期理學詩人中形成一種風氣，清人稱之爲“《擊壤集》派”，如稱陳著“其詩多沿《擊壤集》派”（《四庫全書總目·本堂集》），金履祥“受學于王柏，柏受學于何基，基受學于黄幹，號爲得朱子之傳，其詩乃仿佛《擊壤集》，不及朱子遠甚”（同上《仁山集》提要）。但這種《擊壤集》派，没有繼承《擊壤集》的優長，而將《擊壤集》的劣處結合講義語録，發展成講義語録之押韵者，内容迂腐陳舊，情味低劣，語言枯燥，墮入惡道。

南宋後期，理學詩派和江湖詩派并盛，二派之間互相影響，不少江湖詩人沾染理學習氣，而江湖詩派日益淺近的詩風對理學詩派中的講義語録體又有促進，整個詩壇適應着俗文化興盛的大勢，向着通俗白話文學發展。

理學詩并没有因爲南宋滅亡而消亡，南宋後期理學詩派的興盛，衹不過是元明清理學詩發展的一個開端，隨着理學成爲元明

清的官方統治思想，理學詩人不絶如縷，明代還出現了陳獻章、莊昶專門效仿邵雍的理學詩人，不少普通詩人也或多或少沾染一些理學詩的道學氣、頭巾氣，所以從縱向上講，理學詩派的影響是久遠的。從横向上講，一方面，理學詩派是宋代詩歌的一個分支，其以詩講義理、道德、性命的作風，是宋調好議論的極端表現；其氣平音淡的審美情趣，是宋調絢爛至極而平淡、平淡而山高水深審美理想的一個組成部分。另一方面，理學詩派又不同于其他宋詩體派，由于重道輕文，理學詩人對詩壇關注較少，與各個體派往來不密切，理學詩派又相對獨立于宋代詩壇之外，形成相對自足的發展過程和特色，并隨着理學的發生、發展、興盛，而對詩人和詩歌産生思想和詩藝兩方面影響，其重道輕文的觀念，影響到宋代詩人對詩歌的定位。宋代詩人普遍認爲做人以道德爲先，文章是道德之餘事，而詩又是文章之末。如蘇軾講到文同："與可之文，其德之糟粕；與可之詩，其文之毫末。"（《蘇軾文集》卷二一《文與可畫墨竹屏風贊》）黄庭堅云："小詩，文章之末，何足甚工。"（《宋黄文節公全集》别集卷一一《論作詩文》）陸游稱頌曾幾："公治經學道之餘，發爲文章，雅正純粹，而詩尤工。"（《渭南文集》卷三二《曾文清公墓誌銘》）文天祥云："文章一小伎，詩又小伎之游戲者。"（《文山先生全集》卷十《跋蕭敬夫詩稿》）這種認識，使宋代詩人普遍重視道德修養的自我完善，講究氣節節操，而不至于走向純粹技巧化的道路。理學詩派"詩以道性情之正"的觀點，對宋調的影響也頗深，宋詩從歐陽修起就反對以詩歌表現窮愁寒苦，王安石、蘇軾、江西詩派都在詩歌中表達樂觀豁達的情緒，直到四靈、江湖，也都力求保持安貧樂道的精神狀態。宋詩中較少悲哀憂愁、憤慨怒張的情

緒，而多達觀知命、中和安閑的態度，與理學和理學詩派有一定關係。至于理學詩對各個時期詩人的影響，則隨着理學的發展而日益廣泛深入，理學詩從北宋中後期逐漸對詩人之詩發生影響。黄庭堅的《次韵郭右曹》、《去賢齋》，就以理語入詩，“山谷已常作道學語，如‘孔孟行世日杲杲’、‘窺見伏羲心’、‘聖處工夫’、‘聖處策勛’之類，屢見篇什”（《談藝録》405頁）。江西詩派其他詩人如曾幾、吕本中、趙蕃，都因爲寫有理學詩，而被收入《濂洛風雅》。理學詩派在南宋影響尤大。方回云：“晦庵感興詩，本非得意作。近人輒效尤，以詩爲道學。”（《桐江續集》卷二二《七十翁吟》）“南宋詩人篇什，往往‘以詩爲道學’，道學家則好以語録講義押韵成詩，堯夫擊壤，蔚成風會。”（《談藝録》545頁）南宋中晚期，理學詩派對宋調的影響達到了頂峰。

第十章　遺民詩派：宋調的餘音

明末清初人對宋末元初的遺民之詩非常推崇。“故文章之盛，莫盛于亡宋之日。”（黄宗羲《謝皋羽年譜游録注序》）“宋之亡也，其詩稱盛。……古今之詩莫變于此時，亦莫盛于此時，……考諸當日之詩，則其人猶存，其事猶在，殘篇嚙翰，與金匱石室之書，并懸日月。”（錢謙益《牧齋有學集》卷一八《胡致果詩序》）這種推崇固然出于驚人相似的歷史重演下的異代共鳴，但從文學史上考察，像宋末遺民詩如此衆多繁盛的局面確實史無前例。

南宋的遺民詩人有姓名及作品流傳的，不下百家，他們親身經歷改朝换代的天翻地覆，親身經歷異族入侵進而統治的歷史大變革，因此他們痛心疾首，義憤填膺；他們身在異代，心存故朝，充滿滄桑之感，身世之悲。他們結社吟詩，用詩歌記録、抒發他們的所見所聞、所感所思，形成了規模空前的遺民詩派。對于宋代的遺民來説，南宋的滅亡，不僅僅是趙宋王朝的滅亡，更讓他們痛心的是，幾千年形成的漢族儒家統治和文化，在其文化達到頂峰時却行將滅亡，謝枋得對此不止一次感慨萬千。“嗟乎！五帝三王自立之中國，竟滅于諸儒道學大明之時，此宇宙間大變

也。讀四書者有愧矣！”（《謝叠山全集校注》卷二《東山書院記》）“宋朝喜用儒，能談理性書者，取穹官如執左券。五帝三王自立之中國，乃滅于儒術盛行之時，豈不大可哀乎！”（同上卷四《平山先生毋制機墓銘》）所以，宋代遺民之多，宋代遺民悲哀之沉重，宋代遺民不仕異朝的態度之堅决，宋代遺民抒發黍離麥秀情懷的詩歌之興盛，都是因爲這空前的“宇宙間大變”，纔顯得不可企及。

遺民詩派的形成，不像其他體派主要是順應詩歌藝術自身發展的要求，而是由于政治形勢的鉅大變化促成的。國家覆亡、民族灾難，使亡國前不同身份的詩人走到一起，形成了這個自發而又自覺的詩歌流派。這是一個與宋詩其他體派截然不同的詩派。遺民詩派的詩人首先以堅貞不屈的民族氣節著稱，他們在國家和民族存亡的關鍵時刻，或起兵勤王、奮起反抗，或保持氣節、决不受降，甚至以身殉國；在宋亡之後，拒不出仕，或遁迹山林、或浪迹江湖，都是堅守忠孝節義之仁人志士，他們的事迹和精神可歌可泣，《宋遺民録》以及《宋史》中所録的遺民詩人傳記，都令人感動不已。其次是他們的詩歌都表達了他們的共同心聲，幾乎每個詩人的每篇作品，都在抒發愛國的情懷，表現不屈的節操，訴説故國之思、黍離之悲，没有哪一個詩派像遺民詩派這樣思想内容如此統一，志趣精神如此相似。還有，遺民詩人組成了很多社團，例如月泉吟社、山陰詩社、杭清吟社、古杭白雲社、孤山社、武林九友會、武林社、汐社等。這些社團有些標明詩社，有些雖無詩社之名，但社員之間也互相以詩唱和，如謝翱組織的汐社，遺民詩人的社團比以往詩派的社團多得多，遺民通過這些社團進行交流，以便在險惡的政治環境裏尋求精神支持，并

且通過詩社切磋詩藝，相互學習，共同提高。此外，遺民詩人還編選刊行詩集，例如謝翱《天地間集》、杜本《谷音》、孟宗寶（鄧牧協助）《洞霄詩集》等，這些詩集旨趣相同，標準統一，都采録當時節操的遺民詩人的詩，其中《谷音》尤其受人稱道："《谷音》二卷，皆宋末人詩。上卷王澮以下凡十人，率任俠節義之士；下卷詹本以下凡十五人，則藏名避世之流也；番陽布衣、瀟湘漁父以下五人，不可得其姓字，要之，皆宋之逸民也。其詩慷慨激烈，古澹蕭寥，非宋末作者所及。是時謝皋羽、林霽山輩，皆以文章節義著于東南，而又有此三十人者與之遥爲應和，亦奇矣。"（《帶經堂詩話》卷四）"南渡自四靈以下，皆摹擬姚合賈島之流，纖薄可厭，而《谷音》中數十人，乃慷慨頓挫，轉有阮、陳、杜少陵之遺意。此則激昂悲壯之氣節所勃發而成，非從細膩涵詠而出者也。"（《石洲詩話》卷四）不少遺民詩人的詩歌通過這些詩集得以保存流傳，而這些詩集標明了遺民詩派的宗旨。

因爲這些方面，遺民詩人理所當然被視爲一個流派，在後代幾乎没有産生歧義，即便在今天看來，遺民詩派都可以算得上是具有現代意義上的詩派。

第一節　亡國史詩和遺民心史

宋代遺民詩人在宋元易代之際，以不同的方式方法記録了這場天翻地覆的大動蕩，并且抒發了他們紛繁複雜的感情。由于每位詩人的身份、地位、經歷、個性、詩藝等方面的不同，因此，儘管他們共同經歷了這次歷史大變革，儘管他們的氣節、精神非

常相似，但是他們的詩歌表現却有所不同。首先是汪元量（生卒年不詳），他不過是宫廷琴師，在當時毫無地位，却因爲身在宫廷，而目睹了宋朝滅亡、後宫北遷的具體過程，成爲宋元政權交接這一重大歷史事件的第一見證人。更重要的是，他用大量的組詩記録、描述了各種事件，例如《醉歌》十首、《湖州歌》九十八首、《越州歌》二十首等都是大型七絶組詩，除組詩以外，汪元量還有不少單篇記實詩，如《賈魏公出師》、《魯港敗北》、《北師駐亭皋山》、《北征》、《宋宫人分嫁北匠》等等，可以作爲組詩的補充，可謂亡國實録。汪元量的叙事詩中，有幾件大事記載詳實，如《醉歌》，前五首記録了吕文焕苦守襄陽而援兵不至，以至于"襄樊投拜"、"淮襄州郡盡歸降，鞞鼓喧天入古杭"、"太后宣傳許降國"、"侍臣已寫歸降表，臣妾僉名謝道清"，五首詩簡潔地記録了元兵入侵、南宋歸降的整個過程，可以稱得上是南宋亡國史，後五首則記録了元兵入"古杭"後的表現以及引起的變化。因此，劉辰翁云："此十歌真江南野史。"（《增訂湖山類稿》卷一）《湖州歌》結構更加嚴密，前三首簡要記載伯顔兵臨城下、南宋朝廷群臣投降的經過，從第四首起直到第六十八首"滿朝宰相出通州"詳細記述後宫北上行程，其中不僅描述宫人的遭遇和心情，還描述了戰爭進程以及戰亂後各地的情况，最後的三十首主要記述後宫入大都後的各種情况，還作了總結。因此，當時人和後來不少詩評家都稱之爲"詩史"。"水雲之詩，亦宋亡之詩史也。"（李珏《湖山類稿跋》）"詩多紀國亡北徙事，與文丞相獄中倡和作，周詳惻愴，人謂之詩史。"（《宋詩鈔·水雲詩鈔》）儘管汪元量的詩不衹是歷史的實録，他的詩中，"憂、悲、恨、嘆無不有"（劉辰翁《湖山類稿叙》），但是與當時一些組詩例如文天

祥《指南録》相比，汪元量詩歌的記事成分顯然要多出很多。汪元量比較擅長的也是敘事詩，因此，汪元量的詩歌可以稱得上“詩史”，屬于記實類詩歌。

另外一個遺民詩人俞德鄰（生卒年不詳），有五言古詩《京口遣懷呈張彦明劉伯宣郎中并諸友一百韵》，也叙述南宋亡國經過，但是不如汪元量的詩記述生動，情景感人，所以不太著名，但由此可知，記實類詩歌在宋末决非孤立的現象。

除了汪元量和俞德鄰大規模的記實詩外，遺民詩人或多或少都有一些記録當時動蕩歷史的詩篇，這些詩歌比史書、文章更加生動可感，給人留下深刻印象，可以稱作亡國史詩。李珏在《湖山類稿跋》中將汪元量與記録亡國之事的史書《泣血録》作了比較：“往時讀《泣血録》，爲之泪下。因嘆德祐之事，意必有杭之文章鉅公，書于野史，後人見而悲之，未必不若余今日之讀《泣血録》也。一日，吴友汪水雲出示《類稿》，紀其亡國之戚、去國之苦，間關愁嘆之狀，備見于詩。微而顯，隱而彰，哀而不怨，欷歔而悲，甚于痛哭，豈《泣血録》所可并也。……噫，水雲留詩與後人哀耶？留詩與後人愁也。可感也，重可感也！”樸素而生動的記事詩，比史書文章更有感動人心的力量。從南渡前後劉子翬《汴京紀事》二十首七絶記録北宋滅亡史實以來，南宋的七絶記事組詩逐漸繁盛，而汪元量的這類詩尤爲突出。

除了記述亡國經過外，遺民詩人更多的是用詩歌抒發在這場灾難中的種種情感。宋詩人一直强調詩歌的自持與自適作用，强調“文章最忌數悲哀”，强調發乎情至乎禮義、發乎性至乎忠厚，所以“詩緣情”説在宋詩中不被提倡，但是到了國破家亡、民族危難的關頭，這種觀念爲之一變。當時遺民詩人對此深有感觸：

"竊于詩之變而有感焉。方庠序群居，高談闊論，不過頌《猗那》，歌《清廟》，誦《魚麗》、《天保》、《鳧鷖》、《既醉》之什，變風變雅，不忍言之矣，況復齒及魏晋梁陳以下，窮苦愁怨等語如細夫窶人、羈旅寡婦之爲者。相望十年間，而士大夫聲詩，率變爲窮苦愁怨之語，而吾霽山詩亦若此。世喪文邪？文喪世邪？"（《林景熙詩集校注》附録一何夢桂《永嘉林霽山詩序》）到底是"世喪文"還是"文喪世"呢？這很難回答，但是很明顯，世變促成文變。"哀以思"的亡國之音，豈是詩人們願意表達的聲音？對于遺民詩人來説，抒發"窮苦愁怨"是不得已的。所以，遺民詩人普遍開始提倡以詩言情，而且是没有限制的"情"，林景熙認爲詩歌應當"當喜而喜，當怒而怒，當哀而哀，當樂而樂"（同上卷五《王修竹詩集序》）；"彷徨顛沛，將寫其悲惋無憀之鳴"（同上《鄭中隱詩集序》）。同時他們在詩歌中普遍表達他們的"窮苦愁怨"。當然，遺民詩人的"窮苦愁怨"，不同于一般詩人，除了個人因素外，他們的"窮苦愁怨"藴涵着對國家覆亡、民族命運的痛苦憂愁，這使他們的"窮苦愁怨"有了深刻的内涵，仍然可以稱之爲"正大之情"。

遺民詩人抒發情感的方式不盡相同，有些詩人偏重于直抒胸臆式，譬如文天祥（1236～1283）、謝枋得（1226～1289）、鄭思肖（1241～1318）。文天祥的《指南録》和《指南後録》，從體例上看，應當屬于記事類詩，但是文天祥采取詩文結合的形式，以文記事，以詩抒情，他的經歷和行程衹是他的詩歌抒發情感的根據和綫索，他的詩歌主要表達他的抗敵决心、忠義情懷和不屈意志，而且表達的方式是痛快淋漓地直接表白。例如他最著名的幾首詩《過零丁洋》、《金陵驛》、《揚子江》，對零丁洋、金陵驛、

揚子江的描述并不多，而其重心在于抒發“山河破碎”、“身世飄搖”的感慨悲憤，以及愛國之情的至死不渝。“人生自古誰無死，留取丹心照汗青”，把文天祥爲國殉難、名留青史的決心和意願表達得明明白白，毫不掩飾。“從今别却江南日，化作啼鵑帶血歸”，“臣心一片磁石針，不指南方不肯休”，也都直截了當地表明他的愛國之心。文天祥的很多詩都表現了這個主題：“餓死真吾夢，夢中行采薇”（《南安軍》），“一死皎然無復恨，忠魂多少暗荒丘”（《有感》）。他的詠史詩，如《懷孔明》、《劉琨》、《祖逖》、《顔杲卿》、《許遠》、《過平原作》，與其説是詠史，不如説是詠懷，因爲這些詩都是通過歌頌忠肝義膽的英雄烈士，來表達個人光昭日月的志向氣節。他的《正氣歌》更是他直抒胸臆表達方式的典型代表，這首詩用非常散文化的句式鋪排陳列，直陳詩人的愛憎志趣，把文天祥的精神氣概表露無遺。文天祥從德祐元年“盡以家資爲軍費”（《宋史》本傳）起，就抱定誓死衛國、以死殉國的決心，因此他視死如歸，他的詩幾乎是噴薄而出，既不假雕飾，又毫不掩飾，大氣包舉，表現出大義凛然的慷慨氣節，充滿激揚昂奮的精神，那種磅礴的氣勢、高亢的情調，一改晚宋詩歌氣格卑弱局面，使人心爲之一振。清人指出：“（文天祥）自《指南録》以後，與初集格力相去殊遠，志益憤而氣益壯，詩不琢而日工，此風雅正教也。”（《宋詩鈔·文山詩鈔》）“天祥生平大節，照耀今古，而著作亦極雄贍，如長江大河，浩瀚無際。其廷試對策及上理宗諸書，持論剴直，尤不愧肝膽如鐵石之目。故長谷真逸《農田餘話》曰：宋南渡之後，文體破碎，詩體卑弱，惟范石湖、陸放翁平正。至晦庵諸子，始欲一變時習，模仿古作，故有神頭鬼面之論，時人漸染積久，莫之或改。及文天祥留意杜

詩，所作頓去當時之凡陋，觀指南前後録可見，不獨忠義貫于一時，亦斯文間氣之發見也。”（《四庫全書總目·文山集》）他們都指出文天祥的詩歌以格力氣勢取勝，而這種格力氣勢是文天祥直抒胸臆的表達方式造成的。

遺民詩派中，謝枋得的立身行事、氣節聲名與文天祥相似，他的詩風也類似文天祥，十分率直。他的代表作《魏參政執拘投北，行有期，死有日，詩別二子及良友》（通常作《北行別人》）：“雪中松柏愈青青，扶植綱常在此行。天下久無龔勝潔，人間何獨伯夷清。義高便覺生堪捨，禮重方知死甚輕。南八男兒終不屈，皇天上帝眼分明。”（《謝叠山全集校注》卷五）該詩就是以質直真率的風格在當時引起了很大反響，起到了振奮人心的作用，遺民詩人紛紛與他唱和餞別，如陳杰、毛靖可、葉愛梅等。其中魏天應《和叠山老師韵》序云：“叠山老師將有行，賦詩言別，綱常九鼎，生死一毛，慷慨激烈，高風凛然，真可以廉頑立懦。”和詩風格也近于謝枋得的原唱，而謝枋得的再和以及他的其他七律，都是同樣直率而慷慨的風格，這些詩同樣是以“廉頑立懦”的精神感人。

鄭思肖以其宋亡後的特立獨行而著名，他不像其他遺民詩人那樣，在惡劣的政治環境中忍氣吞聲，而是像文天祥和謝枋得一樣負氣直言，尤其是《心史》中的詩歌，暢快決斷地表達悲憤哀痛之情，“痛恨莫能生報國，從今陰騭溥南州”（《自挽》）比文天祥的“化作啼鵑帶血歸”還要痛快直白。“朝朝向南拜，願睹漢旌旗”（《德祐二年歲旦》其一），“此地暫胡馬，終身祇宋民”（《德祐二年歲旦》其二），“胸中有誓深如海，肯使神州竟陸沉”（《二礪》），都像是文天祥的語氣、風格，而且更加質樸。鄭思肖

自題其詩云："我有詩一編，率皆懇切辭。但寫肺腑苦，不求言語奇。矢口吐憤氣，焉知詩非詩。脆語剪風露，叨叨兒女痴。昂然大丈夫，以身佩安危。何時把杯酒，大笑信雙眉。"（《心史·中興集二卷·題拙作後》）他的詩的確如他所說，是"矢口吐憤氣"之作。這種直抒胸臆的表達方式，梁啓超稱之爲"奔迸的表情法"，而且還認爲使用這種方法的文學"語句和生命是迸合爲一"，"是情感文中之聖"（詳參梁啓超《中國韵文裏頭所表現的情感》）。

更多的遺民詩人則偏重于采取寄托式和各種隱曲的抒情方式，這是一種在嚴酷環境下悲哀無告心情最好的表露方式，雖然不像直抒胸臆式的表達方式那樣痛快淋漓，慷慨激烈，但是那種飲恨吞聲，那種訴説無門的壓抑悲憤，更讓人感受到一種悲愴凄凉，深沉哀痛。由于元初的高壓政策，許多遺民都像謝翱《登西臺慟哭記》所云："徘徊顧盼，悲不敢泣。"遺民詩人的悲憤感情無法直接表露，衹好通過各種手法迂迴曲折地表現。方逢辰《序白石樵唱》云："予惟詩所以道情性，蓋直泄其中所藴，而無待乎外者；然而騷人文士之得意處，每曰神助，殆思與景遇，而草木禽魚皆吾情性所寄以發。"這是一種委婉的説法，實際上是説，當時多數遺民詩人無法"直泄其中所藴"，纔寄托于"草木禽魚"，譬如謝翱（1249～1295）、林景熙（1242～1310）的詩就是如此。任士林認爲謝翱"所爲歌詩，其稱小，其指大；其辭隱，其義顯，有風人之餘，類唐人之卓卓者"（程敏政《宋遺民録》卷二任士林《謝翱傳》）。章祖程也説林景熙的詩歌"大抵皆托物比興，而所以明出處、繫人倫、感世變而懷舊俗者，至矣"（《林霽山集》卷首章祖程《題白石樵唱》）。謝翱的"稱小指大"、"辭

隱義顯"，林景熙的"托物比興"，與文天祥、鄭思肖等人的"矢口吐憤氣"有明顯的差别。謝翱和林景熙都有四處游歷的經歷，游歷所見的山水草木都寄托着他們的抑鬱哀思。謝翱"及宋亡，天祥被執以死，翱悲不能禁，支影行浙水東，逢山川池榭、雲嵐草木，與所别處及其時適相類，則徘徊顧盼，失聲哭。獨嗜佳山水……"（《宋遺民録》卷二宋濂《謝翱傳》）；林景熙"自雁蕩游會稽，禹窆荒寒，雲愁木愴，憑高西望，而錢塘潮汐之吞吐，吴山烟霏之舒卷，紛感互發，凡以寫吾鬱陶者何限，故其詩淒惋，而悠以博，微以章，宛然六義之遺音，非湖海嘯吟風月而已"（方逢辰《序白石樵唱》）。他們的游歷詩可謂"悲凉于殘山剩水之間"（林景熙《胡汲古樂府序》語），常常是衹寫眼前景物環境，但無法遏制的情緒却彌漫在字裏行間，這類詩雖然不像張炎、王沂孫等遺民詞人的詠物寫景詞那樣幽咽淒冷，但也哀婉淒惻，令人神傷。謝翱的不少五律如《山陰道中呈鄭正樸翁》、《寒食姑蘇道中》都采用這種抒情方式，林景熙的這類詩比謝翱更多，各體都有，"其辭意皆婉娩淒惻，使人讀之，如異代遺黎見渭南銅盤、長安金爵，有不動其心者哉"！（何夢桂《永嘉林霽山詩序》）寄托式的抒情，抒發的是普遍而長久的亡國之哀，故國之思，而有些具體的事件，尤其是引起元代統治者特别敏感的事件，例如紀念文天祥和收拾宋諸帝遺骸，在當時都是冒着生命危險的事，用詩歌抒發對這些事的具體情感之時，更需要隱約其詞。謝翱有一些詩如《西臺哭所思》、《哭所知》都是哭祭文天祥的詩，但不僅題目上不敢標明，而且詩中也不能明言。他還有些詩，如《效孟郊體三首》、《鐵如意》等更加閃爍其詞，隱晦曲折，其悼亡哀痛之情欲吐還吞，嗚咽動人。林景熙的《冬青花》、

《夢中作四首》爲宋帝陵寢被毀、遺骨受凌辱之事而作，却祇能用借代、隱喻、象徵等修辭手法，營造出凄楚低迷的氣氛，委婉深曲地表明心迹。

不少遺民詩人采用比較含蓄蘊藉的抒情手法，造成哀婉感人的效果，例如真山民（生卒年不詳）、方鳳（1241～1322）、蕭立之（生卒年不詳）等，即便以記事爲主的汪元量，在記事中流露出的憂悲恨嘆，也使人“爲之骨立”（周方《書汪水雲詩後》）。

遺民詩人通過叙事、抒情，讓後人目睹亡國的慘痛現實，感受刻骨銘心的亡國悲痛，更讓後人領略到堅毅不屈的民族氣節、矢志不移的堅定信念，從這個意義上講，遺民詩人的詩歌是亡國的史詩，也是記載了他們心路歷程的心史。這些正是遺民詩歌受人稱道、影響深遠的主要原因。

第二節　遺民詩派的藝術

因爲遺民詩派詩人和詩歌都以大義凜然的民族氣節光耀千秋，所以後人談到遺民詩派，多數認爲不必探討其“字句聲調”、“格律”之類的細微末節。例如《宋詩鈔》談到文天祥：“嗚呼！去今幾五百年，讀其詩，其面如生，其事如在眼者，此豈求之聲調字句間哉。”（《宋詩鈔·文山詩鈔》）翁方綱云：“梁隆吉（棟）嘗以《登大茅峰》詩繫獄，蓋宋末詩人一志士也，此種當與《天地間集》諸詩，同作知人論世之概，不必盡以格律律之。”（《石洲詩話》卷四）對于大多數讀者來説，“誦其詩者，非獨取其雄渾冲淡，而其心術之正，出處之大，可概見矣”（張槩《谷音跋》）。因此人們對遺民詩派很少作藝術上的研討，這裏也祇能略

談一二。

遺民詩派的詩人在宋亡之前所作的詩歌，或屬于江湖詩派，或屬于理學詩派，即便不屬于這兩個詩派，也深受其影響，而且成就不是很高。例如文天祥，“大抵《指南録》以前之作，氣息近江湖”(《宋詩派别論·晚宋派》)，錢鍾書更尖鋭指出文天祥早年詩作“全部都草率平庸”（《宋詩選注》)。許月卿（1217～1286）師事魏了翁，他的詩在江湖詩派的平易之中，還加上“《擊壤集》體”的通俗滑快，如他的《題明皇貴妃上馬圖》：“開元天寶號太平，快活三郎偏縱情。”這樣如通俗文學的詩句以及情調，在江湖詩派中也不多見。宋亡之後，遺民詩人詩歌的題材、精神、情調大大改變，不少詩人的詩風也爲之一變，人們普遍認爲其藝術水平也隨之超過了他們前此的作品，超越了江湖詩派和理學詩派，從前面所引評論《谷音》、文天祥等人文字可知。一切果然如此嗎？那麽遺民詩派是否形成了新的藝術特色呢？

事實上，遺民詩人在宋亡以後并没有擺脱江湖詩派和理學詩派的影響。遺民詩歌大體質樸淺易，保持了江湖詩派向通俗白話發展的特色，例如汪元量的七絶記事組詩，從語言、風格上看，都屬江湖詩派的同調。“吕將軍在守襄陽，十載襄陽鐵脊梁。望斷援兵無消息，聲聲駡殺賈平章。”(《醉歌》其一)“伯顏丞相吕將軍，收了江南不殺人。昨日太皇請茶飯，滿朝朱紫盡降臣。”(同上其十）汪元量這些詩句與劉子翬的《汴京紀事》相比，要口語化得多，而與劉克莊、戴復古的一些七絶風味相近，樸素而生動。汪元量的其他體詩歌也是這種平易近人的風格，如七言古體《浮丘道人招魂歌》其九：“有官有官位卿相，一代儒宗一敬讓。家亡國破身飄蕩，鐵漢生擒今北向。忠肝義膽不可狀，要與

人間留好樣。”完全是民歌風味。不僅汪元量的語言如此，遺民詩歌的語言基本上以這種風格爲主，例如鄭思肖《伯牙絶弦圖》："終不求人更賞音，衹當仰面看山林。一雙閑手無聊賴，滿地斜陽是此心。"這裹不一一舉例。從語言上看，遺民詩派并没有向更加典雅化發展，而是順着南宋以來的詩歌語言發展大勢，更加淺易平順了。

有的遺民詩人保留江湖詩派的風格特色更多，如真山民，他在宋亡後，"黍離麥秀，抱痛至深，而無一語懟及新朝"（《四庫全書總目·真山民詩集》）。真山民是個處身謹慎的遺民，他現存的詩都是近體，内容大多是"探幽賞勝之作"（《宋詩鈔·山民詩鈔》），其"黍離麥秀"之感表現得比較隱約，不像謝翱、林景熙那樣明顯，所以有人稱他爲"宋末陶元亮"（同上），他的五律基本沿襲了四靈、江湖以來的風格，平淡而靈巧，如《溪行》："春暖溪西路，行吟又幾回。水清明白鷺，花落失青苔。雲過日吞吐，樹摇風往來。漁歌聽未了，欲去又徘徊。"其七律更是江湖詩派的平易滑熟，如《連城春夜留别張建溪》："飛絮游絲客子心，連城那忍遽分襟。青燈應見詩情苦，濁酒不如交味深。一榻暖風栖竹屋，半闌淡月立花陰。離懷今夜先收拾，盡付明朝馬上吟。"很難看出這些詩與江湖詩有什麽不同。其七絶如《晚步》："未暝先啼草際蛩，石橋暗度晚花風。歸鴉不帶殘陽老，留得林梢一抹紅。"有江湖詩派七絶的情趣。因此，錢鍾書説真山民重彈江湖舊調（《宋詩選注》）。謝翱在遺民詩人中頗有特色，但他的近體詩却不脱四靈、江湖所推崇的姚賈體，尤其是其晚年所作，王士禛云："（《天地間集》）附《晞髮道人近集》一卷，詩四十八首，刻畫晚唐，酸澀無足録，唯'山帶去年雪，春來何處

峰’一聯差佳。豈才盡邪？抑删去之詩，而後人摭拾之者耶？”（《帶經堂詩話》卷六）翁方綱云：“皋羽《晞髮近稿》一卷，詩五十首，皆近體，皆阮亭所謂才盡者。”（《石洲詩話》卷四）許月卿自期甚高：“曉徑焰間追李杜，夜窗灰裏撥陰何。”（《次韻程願》）但其詩歌“實則氣息近江湖，去李杜體格過遠”（《宋詩派别論·晚宋派》）。方鳳在遺民中頗有詩名，宋濂曾以杜甫比方鳳，并稱道方鳳：“晚遂一發于詠歌，音調凄凉，深于古今之感。”（宋濂《浦陽人物記》卷下）而方鳳現存的詩歌不多，詩風仍然可以看出江湖詩派的影響。梁崑云：“觀鳳所作，則似初由江湖派之徑，而竟主乎唐人也。”（《宋詩派别論·晚宋派》）連文鳳（生卒年不詳）以七律《春日田園雜興》奪得至元二十四年月泉吟社詩評之冠，但這首詩也不過“粹然無疵，極整齊而不窘邊幅”（詳參《宋詩紀事》卷八十一所引評語），從風格上看，依舊是江湖詩派的風味。

理學詩派的影響也隨處可見。文天祥《言志》：“殺身慷慨猶易勉，取義從容未輕許。仁人志士所植立，横絶地維屹天柱。以身殉道不苟生，道在光明照千古。”不僅受理學思想影響，而且字詞從《論語》、《孟子》以及理學講義語録中來，其正言義理的方式也是理學詩派的常見方式。他的《正氣歌》是對孟子“浩然之氣”的詩歌化闡釋，其中也有如“地維賴以立，天柱賴以尊，三綱實繫命，道義爲之根”這類非常概念化的詩句。謝枋得受理學詩派的影響更深，除了《北行别人》中的“扶植綱常在此行”、“義高”、“禮重”對句外，他還有“萬古綱常擔上肩，脊梁鐵硬對皇天”（《和曹東谷韵》），“舊俗風流千古事，精忠大義一般心”（《和詹蒼崖韵》）。這些詩如果不是表達了堅貞不屈的民族精神，

單從藝術上講，類似口號，幾無可取。何夢桂（生卒年不詳）也深受理學詩派影響，他的詩如《和耜岩贊易傳來韵》、《贈尹巽齋易數》用詩句講授《易》理，《誡子》的字句幾乎都來自四書五經，純粹是説教，如："魯語誨時習，商書稱時敏。一字該二義，學者盍重省。又日新其德，成湯常子儆。三月不違仁，顏子獨深領。"不僅如此，何夢桂的整個詩風都平板凝重，不够生動活潑，《宋詩鈔·潛齋詩鈔》云："（何夢桂）尤深于易學，與陳止齋、方蛟峰游。善詩，淳樸不泥規摹之迹，而志節皎然。"有些批評更加尖鋭："吳鈔謂其詩'淳樸'，阮亭與王義山同評爲酸腐庸下者也。"（《石洲詩話》卷四）"酸腐庸下"是對理學詩派劣等詩的評語，不過，何夢桂的有些詩的確如此。與何夢桂交游很深的方逢辰（生卒年不詳），有些詩與何夢桂相近，所以何夢桂稱贊方逢辰的《猩猩歌》、《鷄雛吟》："所以興起人心，維持世教，甚切切也，其發明比興，已無餘藴，後有作者，無能再出新意矣。"（何夢桂《潛齋集·蛟龍歌序》）此外，如許月卿《箕山》："南軒推學授，晦翁要事實。亦有小東萊，經濟亦何切。"用詩歌講學，也是理學詩的一種。可見一些遺民詩人受理學詩派的影響，與其受理學思想影響的程度幾乎一樣深。

遺民詩人入元後，都以杜甫詩爲楷模。文天祥《集杜詩》有二百首之多，對杜甫詩可謂心追手摹，推崇備至。謝枋得自白："萬物寧無吐氣時，平生愛誦老杜詩。"（《代上杜按察》）汪元量誠懇地説："少年讀杜詩，頗厭其枯槁；斯時熟讀之，始知句句好。"（《草地寒甚氈帳中讀杜詩》）連文鳳痛心地説："雅道扶不起，苦心共誰論。幾回風雨夜，哭殺杜陵魂。"（《自題》）不少人認爲，遺民詩人在某些方面或者在某種程度上，能够企及甚至超

越杜甫，例如後人評論文天祥："文信國《亂離六歌》，迫切悲哀，又甚于杜陵矣"(《石洲詩話》卷四)；"《指南録》以後之作，則氣壯而志憤，言忠而聲正，不屑雕鏤，不違格律，與老杜爲不遠。《鄉詩摭談》曰：'文山詩爲南宋江西之後勁，山谷學杜，文山亦學山谷之所學，但比山谷少變化耳。然而英挺不群之概，咄咄逼人也'"(《宋詩派别論·晚宋派》)。再如評論汪元量："開元天寶之事，紀于草堂，後人以詩史目之。水雲之詩，亦宋亡之詩史也，其詩亦鼓吹草堂者也。其愁思抑鬱，不可復伸，則又甚于草堂者也。"(李玨《湖山類稿跋》)但是這些評論其實都是説，遺民詩人在思想情感上近似于杜甫，其悲哀感憤甚至超越了杜甫，而實際上，很少有人企及杜甫詩歌的藝術水平。在衆多學習杜甫詩歌藝術的宋代詩人中，他們遠不及黄庭堅、陳師道、陳與義學而能變，取得的成就大，遺民詩派的成就不純粹在藝術層面。正像文天祥、汪元量一樣，大多數遺民詩人學習的是杜甫忠君愛國的精神，而不是其精雕細琢而又渾化無迹的詩律，在詩藝上，遺民詩人并没有太多的超越，大多數詩人依然是江湖詩派和理學詩派的延續和繼承。因此，我們説遺民詩派是宋調的餘音。梁崑談到遺民詩人創作的總體變化云："大抵諸公初年牽入江湖，溯洄晚唐。及宋亡，山河變色，天地震動，于是憂悲移人，喪亂警目，而發口搦筆，默思動懷，皆與江湖異矣。然其餘習猶未脱盡，讀諸公詩集，其元時宋時之作，著目可見：元時之作多隱晦，多奇矯，多言情；宋時之作多清淺，多卑緩，多述景也。"(《宋詩派别論·晚宋派》)

遺民詩人中，藝術成就比較高的是謝翱、林景熙、蕭立之等人，他們不同程度地在江湖詩派的基礎上有所變化。與其他遺民

詩人相比，謝翱非常注重詩歌創作的藝術思維，他創作時苦思冥想，“當其執筆時，瞑目遐思，身與天地俱忘。每語人曰：‘用志不分，鬼神將避之。’其苦索多類此”（《宋遺民録》卷二宋濂《謝翱傳》）。因此，他的詩歌無論從構思命意還是從字詞運用上看都比較注意錘煉，不像多數遺民詩人那樣矢口而出，不講究修辭。謝翱最突出的一點是，他比較重視古體的創作，而且與其他遺民詩人的取徑有所不同，所以詩風在遺民詩人中比較特别。他的五古學孟郊，七古及樂府學李賀，雖然仍未超出“晚唐”的範圍，但由于謝翱爲其注入了新的内容氣息，而呈現出異彩。例如他的五古《效孟郊體》七首，能在孟郊的那種寒苦幽僻之中，注入謝翱自己的情感與靈魂，使整組詩歌的情緒超越個人愁苦哀怨，充滿寓意，雖説是效仿之作，却有謝翱的個人特色。宋末詩學李賀，從劉克莊就開始了，但劉克莊不過偶一爲之，并未因此形成太大影響。遺民詩人中，除謝翱外，蕭立之、周密也學李賀，蕭立之不像謝翱那樣專門，周密則在詞學李賀的同時，在詩中也引進李賀的風格，而他的效仿不太成功，風格比較纖澀，“肌理頗粗”（《石洲詩話》卷四），遠不如謝翱。《宋詩鈔》云：“（謝翱）古詩頡頏昌谷，近體則卓煉沉着，非長吉所及也。”（《宋詩鈔·晞髮集鈔》）而事實上，謝翱的古體遠比近體有特色。錢鍾書云：“古來學昌谷者多矣，……惟謝皋羽《晞髮集》能立意而不爲詞奪，文理相宣，唱嘆不盡。皋羽亡國孤臣，忠愛之忱，洋溢篇什，……試以長吉《鴻門宴》，較之宋劉翰《鴻門宴》、皋羽《鴻門宴》、鐵崖《鴻門會》，則皋羽之作最短，良由意有所歸，無須鋪比詞費也。”（《談藝録》）謝翱《鴻門宴》云：“天雲屬地汗流宇，杯影龍蛇分楚漢。楚人起舞本爲楚，中有楚

人爲漢舞。鶡鴠淬光雌不語，楚國孤臣泣俘虜。他年疽背怒發此，芒碭雲歸作風雨。君看楚舞如楚何？楚舞未重聞楚歌。”這首短歌不僅僅描繪出漢楚鴻門宴的主要情節，而且表達了謝翱對楚亡的見解與悲憤，同時又有以楚亡喻宋亡的含義，風格極似李賀。李賀的詩奇詭幽艷，别具一格，但因其涉世未深，有詞不勝意之憾。杜牧《李賀集序》云：“使賀且未死，少加以理，奴僕命《騷》可也。”而謝翱作爲“亡國孤臣”，滿腔忠憤悲痛，浩然之氣，在重重高壓之下，無以發泄，因而藉了李賀式奇詭幽艷之詞語、風格、意境，得以表達，其“文理相宣”，彌補了李賀詩的缺憾，所以，翁方綱云：“皋羽諸樂府，慷慨飛動，《騷》之裔也。”（《石洲詩話》卷四）謝翱的樂府詩如《瓊花引》：“后土祠前車馬道，天人種花無瑶草。英雲蕊珠欲上天，夜半黄門催進表。酒香浮春露泥泥，二十四橋色如洗。陰風吹雪月墮地，幾人不得揚州死。孤貞抱一不再識，夜歸閬風曉無迹。蒼苔染根烟雨泣，歲久游魂化爲碧。”奇詭幽艷，“慷慨飛動”而意旨明確。謝翱不僅以意驅詞，使奇詭幽艷的字詞有了更爲深刻的意義，而且能以氣行詞，使詩歌充滿桀驁不遜之氣，“南宋之末，文體卑弱，獨翱詩文桀驁有奇氣”（《四庫全書總目·晞髮集》）。《宋詩鈔》也説“翱詩奇崛”（《宋詩鈔·白石樵唱鈔》）。謝翱的“奇氣”、“奇崛”主要來自他“倜儻有大節”（宋濂《謝翱傳》）的個性氣質，而這種個性氣質經過自覺的“蟠曲”，以及對奇詭幽艷風格的選擇，得到吐露發揚。

極力反對宋調的賀裳云：“嘗嘆詩法壞而宋衰。宋垂亡，詩道反振，真咄咄怪事。讀林景熙詩，真令人心眼一開。”（《載酒園詩話》）林景熙與謝翱以氣節文章在後世并稱，而詩歌風格不

同："大概凄愴故舊之作，與謝翱相表裏，翱詩奇崛，熙詩幽宛。"（《宋詩鈔·白石樵唱鈔》）林景熙的詩歌不像謝翱詩歌那樣"桀驁有奇氣"，他有一些七古如《書陸放翁詩卷後》、《讀文山集》氣韵飛揚、矯拔酣暢，甚至比謝翱的七古還受人稱道："宋末盛傳謝翱歌行，雖奇邃精工，備極人力，大概李長吉錦囊中物耳。林德暘七古不多見，而合處勁逸雄邁，視謝不啻過之。"（胡應麟《詩藪》外編卷六）但是，林景熙的主導詩風不是"勁逸雄邁"，不僅《宋詩鈔》説他"幽宛"，梁崑説他"風格未遒"（《宋詩派别論》），他同時的遺民詩人方逢辰强調其詩"凄婉"，何夢桂也説他"婉娩凄惻"，他的大多數詩歌的確以這種風格見長。他的亡國哀痛形成一種情結，遍布于他的各體詩裏，使他成爲遺民詩風的典型代表。林景熙五律受四靈、江湖影響，這與其他遺民詩人没有太大區别，但其色調清冷，情調凄愴悱惻，有過于他人，而顯得稍有特色；他的七律不甚著名，却因爲有江西詩派正體的痕迹，而不同于大多數遺民詩人，林景熙云"獨提詩律繼黄陳"（《重游鏡曲次韵》）。他的七律與江湖詩人以來那種平易滑熟有所不同，而帶有一點黄庭堅、陳師道那種生新古硬的風格，如《酬潘景玉》、《寄林編修》、《答鄭即翁》等。

蕭立之在遺民詩派中不太著名，謝枋得算是他的知音，謝枋得《蕭冰崖詩卷跋》云："詩有江西派，而文清昌之，傳至章泉、澗泉二先生，詩與道俱隆。自二先生没，中原文獻無足徵，江西氣脉將間斷矣。幸二先生所敬者，有澗谷羅公在，巍巍然，穹壤間之魯靈光也。冰崖乃澗谷所知詩家，因取其詩二十六卷，刊以示余，余逃虚空而聞跫音也。""澗谷羅公"即羅椅，名列于江湖詩派。蕭立之的二十六卷詩現在也僅存三卷。大概因爲蕭立之是

江西人，謝枋得將他列在江西詩派，蕭立之對江西詩派的“三宗”都比較推崇，他有七古《送厚齋陳持正歸括蒼效山谷體有贈》標明效仿黄庭堅，七絶《題東畈陳上舍吟稿二首》云：“後山詩法似參禪，參到無言意已傳”；“君家詩有簡齋翁，南渡流離語更工”。而且蕭立之的五律、七律也時近江西，列他爲江西詩派也不爲過。但是蕭立之在效仿江西的同時，還能自成風格，例如他的《茶陵道中》：“山深迷落日，一徑窅無涯。老屋茅生菌，飢年竹有花。西來無道路，南去亦塵沙。獨立蒼茫外，吾生何處家。”就不像四靈、江湖那樣刻畫小巧閑淡的風景，而像陳師道一樣有些古拙生新，但又比陳師道流暢，而且多了一些蒼凉無奈。他的七律《落梅》像是蕭德藻的風格，而字句又有李賀那樣的冷艷。謝枋得之後，《梅磵詩話》對蕭立之的《杜鵑》、《秋日》兩首七絶很欣賞，但他在後世就較少賞音，所以詩集流失較多。明人羅倫《蕭冰崖先生詩集叙》稱贊他“當其意到，崛若觀岳馬，矯若凌雲鶴，媚若春園之桃李，蒼若冬嶺之松筠”，有些不落實處。錢鍾書《宋詩選注》的評説使蕭立之聲名大顯：“除掉七言古詩偶然模仿李賀和五言律詩偶然模仿陳師道外，他的作品大多是爽快峭利，自成風格，不像謝翱那樣意不勝詞，或者真山民那樣彈江湖派的舊調。”

即便是遺民詩派的名家，雖有以自立，藝術風格上却也不能超越四靈、江湖、江西的範圍，因此從整體上講，遺民詩派在藝術上没有太多創新，這主要因爲在唐音宋調的多次高潮之後，詩藝很難有更多的超越。

遺民詩派的大多數作品作于入元之後，因此他們的創作有着

承宋啓元的作用，“元初之詩，亦宋一二遺民開之”（《石洲詩話》卷四）。有些人徑直把遺民詩算作元詩，例如林景熙的《讀文山集》被譽爲“元初絶唱”（胡應麟《詩藪》外編卷六），元代的一些詩人親受方鳳、謝翱等人的教誨，遺民詩人對元代詩歌影響深廣，無庸置疑。明清易代之際，遺民詩歌引起更多的共鳴，受到普遍推崇。

主要引用和參考書目

《西崑酬唱集注》王仲犖注。中華書局 1982 年。

《二程全書》宋程顥、程頤撰，宋朱熹輯録。《四部備要》本。

《二程集》王孝魚校點。中華書局 1981 年。

《南岳唱酬集》宋朱熹、張栻等撰。四庫全書珍本初集本。

《皇朝文鑒》宋吕祖謙編選。四部叢刊初編本。

《永嘉四靈詩集》陳增杰校點。浙江古籍出版社 1985 年。

《江湖小集》宋陳起輯。四庫全書本。

《江湖後集》宋陳起輯。四庫全書本。

《濂洛風雅》宋金履祥輯。叢書集成初編本。

《濂洛風雅》清張伯行輯。叢書集成初編本。

《月泉吟社詩》宋吴渭輯。叢書集成初編本。

《天地間集》宋謝翱輯。叢書集成初編本。

《谷音》元杜本編。叢書集成初編本。

《瀛奎律髓》元方回編選。明成化三年刊本。

《瀛奎律髓匯評》李慶甲集評校點。上海古籍出版社 1986 年刊行。

《宋詩鈔》清吴之振、吕留良等人選鈔。中華書局 1986 年印行。

《宋詩紀事》清厲鶚撰。上海古籍出版社 1983 年點校本。

《宋十五家詩選》清陳訏輯。清康熙三十二年刊本。

《宋詩别裁集》清張景星等輯。中華書局 1973 年點校本。

《宋詩精華録》陳衍評選。上海商務印書館 1937 年。

《唐宋詩舉要》高步瀛選評。上海古籍出版社 1992 年。

《宋五家詩選》朱自清選評。上海古籍出版社 1981 年。

《宋詩選注》錢鍾書選注。人民文學出版社 1994 年。

《全宋詩》北京大學古文獻研究所編。北京大學出版社 1991 年至 2000 年。

《徐公文集》宋徐鉉撰。四部叢刊初編本。

《河東集》宋柳開撰。四部叢刊初編本。

《王黄州小畜集》、《小畜外集》宋王禹偁撰。四部叢刊初編本。

《寇忠愍公詩集》宋寇準撰。四部叢刊三編本。

《南陽集》宋趙湘撰。叢書集成初編本。

《河南穆公集》宋穆修撰。四部叢刊初編本。

《宋林和靖先生詩集》宋林逋撰。四部叢刊初編本。

《武夷新集》宋楊億撰。蒲城留香室刊本。

《范文正公文集》宋范仲淹撰。中華書局 1985 年影印本。

《梅堯臣集編年校注》宋梅堯臣撰，朱東潤校注。上海古籍出版社 1980 年。

《居士集》、《居士外集》宋歐陽修撰。四部叢刊初編本。

《歐陽永叔集》宋歐陽修撰。商務印書館 1958 年。

《徂徠石先生文集》宋石介撰，陳植鍔校點。中華書局 1984 年。

《蘇舜欽集編年校注》宋蘇舜欽撰，傅平驤、胡問陶校注。巴蜀書社 1991 年。

《伊川擊壤集》宋邵雍撰。四部叢刊初編本。

《曾鞏集》宋曾鞏撰，陳杏珍等校點。中華書局 1984 年。

《王令集》宋王令撰，沈文倬校點。上海古籍出版社 1980 年。

《王文公文集》宋王安石撰，唐武標校。上海人民出版社 1974 年。

《王文荆公詩李壁注》宋李壁注。上海古籍出版社 1993 年。

《王荆公詩文沈氏注》清沈欽韓注。中華書局上海編輯所 1959 年。

《蘇軾詩集》宋蘇軾撰，清王文誥輯注，孔凡禮校點。中華書局 1982 年。

《蘇軾文集》孔凡禮校點。中華書局 1986 年。

《蘇軾選集》王水照選注。上海古籍出版社 1984 年。

《豫章黄先生文集》宋黄庭堅撰。四部叢刊初編本。

《山谷詩注》宋任淵、史容、史季温注。四部備要本。

《後山先生集》宋陳師道撰。四部備要本。

《後山詩注》宋任淵注。叢書集成初編本。

《後山詩注補箋》冒廣生補箋。中華書局 1995 年。

《後山居士文集》上海古籍出版社 1982 年。

《淮海集箋注》宋秦觀撰，徐培均箋注。上海古籍出版社 1994 年。

《張右史文集》宋張耒撰。四部叢刊初編本。

《張耒集》李逸安等校點。中華書局 1990 年。

《濟北晁先生鷄肋集》宋晁補之撰。四部叢刊初編本。

《晁具茨先生詩集》宋晁冲之撰。叢書集成初編本。

《龜山集》宋楊時撰。四庫全書本。

《慶湖遺老集》宋賀鑄撰。四庫全書本。

《陵陽集》宋韓駒撰。四庫全書本。

《溪堂集》宋謝逸撰。四庫全書珍本初集本。

《老圃集》宋洪芻撰。四庫全書本。

《東萊詩集》宋吕本中撰。四部叢刊續編本。

《茶山集》宋曾幾撰。叢書集成初編本。

《陳與義集校箋》宋陳與義撰，白敦仁校箋。上海古籍出版社 1990 年。

《屏山集》宋劉子翬撰。四庫全書本。

《朱熹集》宋朱熹撰，郭齊、尹波校點。四川教育出版社 1996 年。

《晦庵先生朱文公集》四部叢刊本。

《陳亮集》宋陳亮撰。中華書局 1987 年。

《葉適集》宋葉適撰。中華書局 1977 年。

《止齋先生文集》宋陳傅良撰。四部叢刊本。

《誠齋集》宋楊萬里撰。四部叢刊初編本。

《楊萬里選集》周汝昌選注。中華書局上海編輯所 1962 年。

《范石湖集》宋范成大撰。中華書局上海編輯所 1962 年。

《范成大詩選》周汝昌選注。人民文學出版社 1997 年。

《永嘉四靈詩集》宋徐照等撰。浙江古籍出版社 1985 年。

《劍南詩稿校注》宋陸游撰，錢仲聯校注。上海古籍出版社1985年。

《龍洲集》宋劉過撰。上海古籍出版社1978年。

《白石詩詞集》宋姜夔撰，夏承燾校輯。人民文學出版社1959年。

《重校鶴山先生大全集》宋魏了翁撰。四部叢刊本。

《西山先生真文忠公文集》宋真德秀撰。四部叢刊本。

《後村先生大全集》宋劉克莊撰。四部叢刊本。

《石屏詩集》宋戴復古撰。四部叢刊本。

《文山先生文集》宋文天祥撰。四部叢刊本。

《增訂湖山類稿》宋汪元量撰，孔凡禮校輯。中華書局1984年。

《鄭思肖集》宋鄭思肖撰。上海古籍出版社1991年。

《林景熙集校注》宋林景熙撰，陳增杰校注。浙江古籍出版社1995年。

《晞髮集》宋謝翱撰。四庫全書本。

《謝疊山全集校注》宋謝枋得撰，熊飛等校注。華東師範大學出版社1995年。

《桐江續集》元方回撰。四庫全書珍本初集本。

《袁中郎先生全集》明袁宏道撰。時代圖書公司1934年。

《曝書亭集》清朱彝尊撰。四部叢刊本。

《忠雅堂詩集》清蔣士銓撰。清咸豐同治間孫立昂補刊本。

《飲冰室合集》梁啓超撰。中華書局1989年。

《宋朝事實類苑》宋江少虞撰。上海古籍出版社1981年。

《東坡誌林》宋蘇軾撰。華東師範大學出版社1983年。

《五總誌》宋吳炯撰。叢書集成初編本。

《墨莊漫録》宋張邦基撰。叢書集成初編本。

《獨醒雜誌》宋曾敏行撰。上海古籍出版社 1986 年。

《清波雜誌校注》宋周煇撰，劉永翔校注。中華書局 1994 年。

《曲洧舊聞》宋朱弁撰。叢書集成初編本。

《揮麈録》宋王明清撰。叢書集成初編本。

《東軒筆録》宋魏泰撰。中華書局 1981 年。

《賓退録》宋趙與時撰。上海古籍出版社 1983 年。

《梁谿漫誌》宋費衮撰。上海古籍出版社 1985 年。

《歸田録》宋歐陽修撰。中華書局 1981 年。

《邵氏聞見録》宋邵伯温撰。中華書局 1983 年。

《却掃編》宋徐度撰。叢書集成初編本。

《懷古録校注》宋陳模撰，鄭必俊校注。中華書局 1993 年。

《捫虱新話》宋陳善撰。中華書局上海編輯所 1960 年。

《容齋隨筆》宋洪邁撰。上海古籍出版社 1978 年。

《石林燕語》宋葉夢得撰。叢書集成初編本。

《老學庵筆記》宋陸游撰。中華書局 1979 年。

《鶴林玉露》宋羅大經撰。中華書局 1983 年。

《侯鯖録》宋趙令畤撰。知不足齋叢書本。

《泊宅編》宋方勺撰。中華書局 1983 年。

《四朝聞見録》宋葉紹翁撰。叢書集成初編本。

《貴耳集》宋張端義撰。叢書集成初編本。

《朱子語類》宋黎靖德輯。中華書局 1986 年。

《習學紀言》宋葉適撰。四庫全書本。

《東京夢華録（外四種）》宋孟元老等撰。上海古籍出版社1956年。

《浩然齋雅談》宋周密撰。叢書集成初編本。

《直齋書録解題》宋陳振孫撰。上海古籍出版社1987年。

《郡齋讀書誌校證》宋晁公武撰，孫猛校證。上海古籍出版社1990年。

《四庫全書總目》清永瑢等撰。中華書局1965年。

《宋人别集叙録》祝尚書撰。中華書局2000年。

《歷代詩話》清何文煥輯。中華書局1981年。

《歷代詩話續編》丁福保輯。中華書局1983年。

《清詩話》丁福保輯。上海古籍出版社1978年。

《清詩話續編》郭紹虞輯。中華書局1983年。

《宋詩話輯佚》郭紹虞輯。中華書局1980年。（收入以上詩話集者，不再單獨列出）

《宋詩話考》郭紹虞撰。中華書局1979年。

《詩人玉屑》宋魏慶之撰。上海古籍出版社1978年。

《苕溪漁隱叢話》宋胡仔撰。人民文學出版社1962年。

《詩林廣記》宋蔡正孫撰。中華書局1982年。

《六一詩話》宋歐陽修撰。人民文學出版社1983年。

《白石道人詩説》宋姜夔撰。與上書合刊。

《滹南詩話》金王若虚撰。與上書合刊。

《石林詩話》宋葉夢得撰。中華書局上海編輯所1958年。

《韵語陽秋》宋葛立方撰。上海古籍出版社1979年。

《冷齋夜話》宋惠洪撰。中華書局1988年。

《環溪詩話》宋吴沆撰。與上書合刊。

《風月堂詩話》宋朱弁撰。中華書局 1988 年。

《歲寒堂詩話校箋》宋張戒撰，陳應鸞校箋。巴蜀書社 2000 年。

《許彥周詩話》宋許顗撰。叢書集成初編本。

《詩評》宋敖陶孫撰。叢書集成初編本。

《竹莊詩話》宋何谿汶撰，常振國、絳雲校點。中華書局 1984 年。

《後村詩話》宋劉克莊撰。中華書局 1983 年。

《林下偶談》宋吴子良撰。叢書集成初編本。

《滄浪詩話校釋》宋嚴羽撰，郭紹虞校釋。人民文學出版社 1961 年。

《詩藪》明胡應麟撰。上海古籍出版社 1962 年。

《四溟詩話》明謝榛撰。人民文學出版社 1961 年。

《帶經堂詩話》清王士禛撰，清張宗柟纂輯，夏閎校點。人民文學出版社 1983 年。

《昭昧詹言》清方東樹撰。人民文學出版社 1961 年。

《石洲詩話》清翁方綱撰。人民文學出版社 1981 年。

《隨園詩話》清袁枚撰。人民文學出版社 1960 年。

《説詩晬語》清沈德潛撰。中華書局 1955 年。

《甌北詩話》清趙翼撰。人民文學出版社 1963 年。

《藝概》清劉熙載撰。上海古籍出版社 1978 年。

《原詩》清葉燮撰。人民文學出版社 1979 年。

《養一齋詩話》清潘德輿撰。清道光十六年刊本。

《石遺室詩話》陳衍撰。商務印書館 1929 年。

《飲冰室詩話》梁啓超撰。人民文學出版社 1959 年。

《王禹偁事迹著作編年》徐規撰。中國社會科學出版社 1984 年。

《歐陽修年譜》嚴杰撰。南京出版社 1993 年。

《王荆公年譜考略》清蔡上翔撰。上海人民出版社 1959 年。

《宋人所撰三蘇年譜匯刊》宋何掄、施宿等撰，王水照編。上海古籍出版社 1989 年。

《蘇軾年譜》孔凡禮撰。中華書局 1998 年。

《陳與義年譜》白敦仁撰。中華書局 1983 年。

《陸游年譜》于北山撰。上海古籍出版社 1985 年。

《范成大年譜》于北山撰。上海古籍出版社 1987 年。

《劉克莊年譜》程章燦撰。貴州人民出版社 1993 年。

《宋人傳記資料索引》王德毅等編。臺灣鼎文書局 1977 年。

《東都事略》宋王偁撰。四庫全書本。

《宋史》元脱脱等撰。中華書局標點本。

《歐陽修資料匯編》洪本健編。中華書局 1995 年。

《蘇軾資料匯編》四川大學中文系唐宋文學研究室編。中華書局 1994 年。

《古典文學研究資料匯編》（黄庭堅和江西詩派卷）傅璇琮編。中華書局 1978 年。

《古典文學研究資料匯編》（陸游卷）孔凡禮、齊治平編。中華書局上海編輯所 1964 年。

《楊萬里范成大資料匯編》湛之編。中華書局 1985 年。

《宋詩派别論》梁崑撰。商務印書館 1938 年。

《宋詩研究》胡雲翼撰。商務印書館 1935 年。

《宋詩選注》錢鍾書撰。人民文學出版社 1979 年。

《宋詩概説》吉川幸次郎撰，鄭清茂譯。臺灣聯經出版事業公司 1977 年。

《宋詩之傳承與開拓》張高評撰。臺灣文史哲出版社 1990 年。

《宋詩臆説》趙齊平撰。北京大學出版社 1993 年。

《談藝録》錢鍾書撰。中華書局 1984 年。

《管錐編》錢鍾書撰。中華書局 1986 年。

《唐宋文學論集》王水照撰。齊魯書社 1984 年。

《唐宋詩之争概述》齊治平撰。岳麓書社 1984 年。

《宋代詩學通論》周裕鍇撰。巴蜀書社 1997 年。

《兩宋文學史》程千帆、吴新雷撰。上海古籍出版社 1991 年。

《宋金元文學批評史》顧易生等撰。上海古籍出版社 1996 年。

《宋代文學思想史》張毅撰。中華書局 1995 年。

《宋詩史》許總撰。重慶出版社 1992 年。

《北宋文化史述論》陳植鍔撰。中國社會科學出版社 1992 年。

《中國禪宗與詩歌》周裕鍇撰。上海人民出版社 1992 年。

《文字禪與宋代詩學》周裕鍇撰。高等教育出版社 1998 年。

《蘇軾論稿》王水照撰。臺灣萬卷樓出版公司 1995 年。

《江西詩派研究》莫礪鋒撰。齊魯書社 1986 年。

《江湖詩派研究》張宏生撰。中華書局 1995 年。

附錄一：宋代詞人之詩叙論

詞作爲一種文體，在它的生成期，就與詩體有無法分割的聯繫，到了宋代詞體大盛，而宋人尊體與破體觀念同樣盛行，詩與詞的關係就更加密切和複雜。談到宋代詩與詞的關係時，人們普遍關注的是詩對詞的影響，至于宋詞對詩的影響，却未能引起人們的太多注意。事實上，從北宋初至南宋末，詞對詩的影響一直存在，而且愈演愈烈，到南宋中後期，形成一種風氣。詞對詩的影響首先表現在詞人之詩裏。宋代不少作家詩詞兼擅，從廣義上講，詞人之詩應當包括所有能詞又能詩的作家之詩；從狹義上講，詞人之詩是指詞風屬于本色當行、詩風受詞風影響、一般詞名高于詩名的作家之詩。本文討論的是狹義的詞人之詩，主要描述詞人之詩的發展過程，引起人們對這一現象的注意，并試圖通過這種簡略描述，來探討宋詞對詩的影響。

晏殊（991～1055）是宋詞最早的名家之一，吴梅《詞學通論》云："大抵（宋）開國之初，尚沿五季之習，才力所詣，組織較工，晏、歐爲一大宗。二主一馮，實資取法，顧未能脱其範圍也。"晏殊詞學馮延巳而得其俊，人所共知。晏殊亦工詩，被視爲西崑體的後勁，西崑體學李商隱，李商隱的詩"實與詞有意

脉相通之處。……義山之詩，已有極近于詞者，如《燈》"①。晏殊的詩風因此也近似于詞風。從這個角度講，晏殊的詩詞都是晚唐五代詩風和詞風的延續，而詩風和詞風在晚唐五代基本同流，所以晏殊的詩風和詞風接近毫不意外，也很難說他是詩風影響了詞風，還是詞風影響了詩風，但詩評家大都認爲晏殊的詩風深受其詞風影響，例如對其《無題》一詩的評價幾乎衆口一詞："'梨花院落'，又待入小石調矣"②；"晏工于填詞，煉句每輕倩"③；"同叔工詞，故能作溶溶、淡淡二語"④。事實上，晏殊有意無意地視詩詞爲一體，他的"無可奈何花落去，似曾相識燕歸來"一聯，見于《浣溪沙》詞，又見于《假中示判官張寺丞王校勘》一詩中，這也可以説明晏殊心目中的詩詞界限并非嚴格區劃，當時人也不以爲奇，但是却引起後人無數評説。多數人認爲此聯宜于詞而不宜于詩，譬如："律詩俊語也。然自是天成一段詞，著詩不得"⑤；"情致纏綿，音調諧婉，的是倚聲家語，若作七律，未免軟弱矣"⑥。也有例外，如陳廷焯雖也主張"詩中不可作詞語"，但認爲此聯"詩詞互見，各有佳處"⑦。宜于詞而不宜于詩的認識，基于對詩體詞體各自特色的把握；詩詞皆宜的評説，則着眼于對晏殊個人詩詞風格的考慮。而這些評説，都建立在詩詞界限明確之上。詩詞界限的日益明確，是在典型的宋詩即宋調形成之後，其時"情致纏綿，音調諧婉"的語言衹宜于詞而不宜于

① 繆鉞《詩詞散論·論李義山詩》。
② 胡應麟《詩藪》内編卷五。
③ 李慶甲《瀛奎律髓匯評》卷五查慎行評晏殊無題。
④ 陳衍《宋詩精華録》卷一。
⑤ 《草堂詩餘》正集。
⑥ 張宗橚《詞林紀事》卷三。
⑦ 陳廷焯《白雨齋詞話》卷五。

詩；但晏殊的詩作于宋調形成之前，本身就具有李商隱式“情致纏綿，音調諧婉”的風調，《宋史·晏殊傳》就説他“尤工詩，閑雅有情思”。所以從《假中示判官張寺丞王校勘》這首詩整體考察，此聯也不覺得不宜。人們説晏殊的詞影響了他的詩，主要是因爲他在後世詞名大于詩名，而且按照後人的觀念，晏殊的詞屬于本色當行，而其詩與宋調相較，未免纏綿軟弱，缺少詩的透折雅健。

比晏殊稍早的一些作家如寇準（961～1023），詩風也非常接近詞風，他的《江南春》，有人認爲是詩，但“體近填詞”[①]，有人則直認作詞，如朱彝尊將其選入《詞綜》卷四，又如萬樹《詞律》卷一云：“此萊公自度曲，他無作者。”寇準詩被列入晚唐體，後人説他的詩“以感傷爲主”[②]，“詩思凄婉”[③]，“深入唐人風格”[④]，而這些特點在宋調形成後，都被看作是詞的風格。與晏殊同屬崑體後勁的宋庠、宋祁兄弟，以及文彦博、趙抃、胡宿等人早期的詩風“工麗妍妙，不減前人”[⑤]，也接近詞風，但他們詞名不著，不能歸入詞人之詩，然而却可以證明宋調形成之前，詩詞風格相通的現象并不孤立，詩詞風格并不是從一開始就截然分明的，而且延續到宋初仍然存在。

與晏殊同時而老壽的張先（990－1078），其詞名遠大于詩名，但在當時，蘇軾就認爲“子野詩筆老妙（一作健），歌詞乃

---

① 永瑢等《四庫全書總目》卷一五二《寇忠愍公詩集》。
② 范雍《忠愍公詩序》引王曙語。
③ 胡仔《苕溪漁隱叢話》後集卷二二。
④ 釋文瑩《湘山野録》卷上。
⑤ 王士禛《漁洋詩話》卷中。

其餘波耳"①。在《祭張子野文》中蘇軾又云："清詩絶俗，甚典而麗，搜研物情，刮發幽翳；微詞宛轉，蓋詩之裔。"《道山清話》也説張先"有文章，尤長于詩詞"。張先的《題西溪無相院》一詩爲人稱道，其中"浮萍破處見山影，野艇歸來聞草聲"一聯尤其著名，《道山清話》以及《苕溪漁隱叢話》所引的《高齋詩話》都把此聯的上聯與張先的詞句"雲破月來花弄影"、"隔墻風弄（一作送）秋千影"并稱，説當時人以此三句目張先爲"張三影"。儘管有的詩話説"張三影"别指"雲破月來花弄影"和"簾壓卷花影"、"墮風絮無影"三句詞，如《後山詩話》、《古今詩話》，而且後人大都認爲《道山清話》、《高齋詩話》把詩句、詞句并列有些不倫不類，但是我們仔細感受張先的這句名詩，確實與他的詞没什麽區别，都是繪影，細膩而有風韵，與詞句并列有何不可？張先的詩無疑是近于詞的，他現存的詩有二十餘首，以近體爲主，風格正是"甚典而麗"。翁方綱的《石洲詩話》卷三云："張子野《吴江》七律，于精神豐致兩擅其奇，不獨《西溪無相院》之句膾炙人口也。《過和靖居》詩亦絶唱。"張先的《吴江》（一作《游松江》）詩今存，抄録出："春後銀魚霜後鱸，遠人曾到合思吴。欲圖江色不上筆，静覓鳥聲深在蘆。落日未昏聞市散，青天都净見山孤。橋南水漲虹垂影，清夜澄光照太湖。"整首詩"搜研物情，刮發幽翳"，以細緻的筆觸描繪閑静的江景，極具風神情韵。尤其是尾聯又一次繪影，更讓人聯想到他的詞，——他繪影的癖好不僅表現在詞裏，而且表現在詩裏。除這裏的"虹垂影"外，張先《九月望日同君謨侍郎泛西湖夜飲》七

① 《蘇軾文集》卷六十八《題張子野詩集後》。

律有“山影與天都在水，風光爲月不留雲”，《李少卿宅除夜催妝》七律有“園裏花枝燈樹合，月中人影鑒奩開”，都摇曳多姿，見其閑静心態，不愧三影美名。《題和靖居》今存斷句：“湖山隱後家空在，烟雨詞亡草自青。”[①] 雖不見全貌，但可知一斑。除了這幾首爲人稱道的詩外，現存的張先詩如《次韵蔡君謨侍郎寒食西湖》七律有“飛飛畫楫繞花洲，霽雨浮花出岸流。……人遲歸軒香接路，一分新月管弦樓”這樣的詩句；《韵和上先頓首》七律有“晚花露重香偏細，春女衣輕體尚寒”這樣的描寫；還有《吴興元夕》五言排律整首詩充滿華麗纖縟的詞句，都非常接近他的詞風。《石洲詩話》卷三云：“陳襄述古，亦是妍好一路，而不及張子野。”以“妍好”形容張先的詩，與“甚典而麗”一樣確切。張先一直活到熙寧末元豐初，此時正是宋調形成期，詞風與詩風的區分已經逐步明顯，而張先的詩風却與詞風没有更大的區别。代表宋調成就的蘇軾在此時開始致力于“以詩爲詞”，試圖把品位極低的詞提高到與詩可以相提并論的品位，所以他一再强調張先的詞爲其詩之“餘波”、“裔”，但考察張先現存的詩詞，我們可以説張先的詩是其詞的“餘波”和“裔”。

儘管晏殊、張先等人的詩近于詞，但詩近于詞的現象引起宋人的注意，却從秦觀（1049～1100）的詩詞纔開始。《苕溪漁隱叢話》前集卷四十二引《王直方詩話》云：“東坡嘗以所作小詞示無咎、文潛曰：‘何如少游?’二人皆對曰：‘少游詩似小詞，先生小詞似詩。’”詩詞破體的現象至此引起人們的重視。此時宋調的特色已完全昭示，而詞仍然保留其生成期的特色，晚唐五代

① 施蟄存、陳如江《宋元詞話》265 頁。

至宋初詩詞渾然一體的局面，隨着宋調的形成已經結束。歐陽修的詩詞異風，已經説明宋調的開創者已經意識到詩詞有别；蘇軾的“以詩爲詞”，則表明詩詞分疆後，宋調的完成者以詩改造詞的希望。秦觀的“詩似小詞”與蘇軾的“小詞似詩”同時被人認識，也使我們瞭解到，詩詞的影響乃至改造是雙向的。

前人論及秦觀的“詩如小詞”，幾乎衆口一詞。譬如黄徹《䂬溪詩話》卷三：“鍾嶸稱張茂先‘惜其兒女情多，風雲氣少’。喻鳬嘗謁杜紫微不遇，乃曰：‘我詩無綺羅鉛粉，宜不售也。’淮海詩亦然，人戲謂小石調，然率多美句，但綺麗太勝爾。”敖陶孫《臞翁詩評》：“秦少游如時女步春，終傷婉弱。”翁方綱《石洲詩話》卷三：“秦淮海思致綿麗，而氣體輕弱，非蘇黄可比。張文潛氣骨在少游之上，而不稱着色，一着濃絢，則反帶傖氣。”潘德輿《養一齋詩話》卷五：“張文潛、秦少游并稱，而秦之風骨不逮張也。秦之得意句，如‘雨砌墮危芳，風軒納飛絮’，‘菰蒲深處疑無地，忽有人家笑語聲’，‘林梢一抹青如畫，知是淮流轉處山’，婉宕有姿矣。較文潛之‘新月已生飛鳥外，落霞更在夕陽西’，‘斜日兩竿眠犢晚，春波一頃去鳬寒’，‘欲指吴淞何處是？一行征雁海山頭’，‘芰荷聲裏孤舟雨，卧入江南第一州’，‘川明半夜雨，卧冷五更秋’，‘漱井消午醉，掃花坐晚凉’，力量似遜一籌。蓋秦七自是詞曲宗工，詩未專門也。”無論是宋人還是清人，對秦觀詩的認識都是一致的。儘管有人説“少游過嶺後詩，嚴重高古，自成一家，與舊作不同”①。但秦觀過嶺後詩遠較過嶺前詩少，他的主導風格正如大多數人所認識的那樣似小

① 吕本中《童蒙詩訓》。

詞，如《春日五首》、《游鑒湖》、《春詞絶句五首》等整首詩都有詞的情調，近于詞的詩句更是不勝枚舉。甚至在《田居四首》這類田園古體詩中，也有"宿潦濯芒屨，野芳簪髻根。霽色披窅靄，春空正鮮繁。辛夷茂横阜，錦雉嬌空園。少壯已雲趨，伶俜尚鴟蹲。蟹黄經雨潤，野馬從風奔"[1] 這樣對偶工切、雕琢安排、辭藻華鮮、類似于排律的詩句。真可謂積習難改，以致于賀裳云："少游《田居》詩，描寫情景亦有佳出，但篇中多雜雅言，不甚肖農夫口角，頗有驢非驢、馬非馬之恨。"[2] 人們對蘇軾的"小詞如詩"、"以詩入詞"雖然有些微詞，認爲其詞不是當行本色，不是正宗，但大多數人却都承認蘇軾不僅自成一家，而且改變了詞風，提高了詞品，擴大了詞境，對詞的創作有極大的貢獻。而對于秦觀的"詩如小詞"却大多不屑一顧，甚至譏刺嘲諷，即便有褒贊，也無法理直氣壯，似乎秦觀的詩降低了詩品，玷污了詩名。蘇軾對詞的改造是有意識而且理直氣壯的，他的《與鮮于子駿書》可以證明。與此相反，秦觀詞對詩的影響，似乎是天分所致，人力不可勉强的，秦觀對此也無可奈何，甚至有些歉然。李廌《師友談記》云："廌謂少游曰：'比見東坡，言少游文章如美玉而無瑕，又琢磨之功殆未有出其右者。'少游曰：'某少時用意作賦，習貫已成，誠如所謂點檢不破，不畏磨難，然自以華弱爲愧。'"秦觀對其文章"以華弱爲愧"，這文章自然包括詩在内，因爲他的詩也不免"華弱"。秦觀的"愧"，更爲後人對他的批判增加了理由。

---

① 徐培均《淮海集箋注》卷二。
② 賀裳《載酒園詩話》。

與秦觀差不多同時、詞名也差不多相當的賀鑄（1052－1125），在當時也有些詩名，陸游《老學庵筆記》還稱贊他“詩文皆高，不獨工長短句”。賀鑄對詩的創作比對詞的創作還要盡心、重視。他不僅爲他的詩手自編集，而且在詩題下詳注時間、地點，甚至人物、事件，不厭其煩。他自編的《慶湖遺老詩集》前集尚存，後集雖遺失，但拾遺補遺裏保留了一些晚年的作品，現存詩有十一卷之多。《慶湖遺老集自序》云：“始七齡，蒙先子專授五七言律，日以章句自課。迄元祐戊辰（元祐三年），中間蓋半甲子，凡著之稿者，何啻五六千篇。”可以説明賀鑄在詩歌方面用力、用心之勤苦。《王直方詩話》還記載了賀鑄對詩歌創作的要求：“平淡不涉于流俗，奇古不鄰于怪癖；題詠不窘于物義，叙事不并于聲律；比興深者通物理，用事工者如己出。格見于成篇，渾然不可鐫；氣出于言外，浩然不可屈。盡心于詩，守而勿失。”更能説明他對詩歌的“盡心”。賀鑄的詞風本來多面，張耒云：“夫其盛麗如游金、張之堂，而妖冶如攬嬙、施之袪，幽潔如屈、宋，悲壯如蘇、李，覽者自知之，蓋有不可勝言者也。”[①] 賀鑄的詩風也同樣多種多樣，錢鍾書《宋詩選注》云：“在當時不屬‘蘇門’而也不入江西派的詩人裏，他（賀鑄）跟唐庚算得藝術造詣最高的兩位。他是個詞家，有一部分受唐人李商隱、温庭筠等影響的詩常教人想起晏殊的詩來，跟他自己的詞境也相近；但是他另有些詩絶然不是這種細膩柔軟的風調，用了許多‘之’、‘乎’、‘者’、‘也’之類的語助詞，又像‘打油’體，又像理學家邵雍的‘擊壤集’體。他最好的作品都是開朗乾

① 張耒《張右史文集》卷五十一《賀方回樂府序》。

净，没有‘頭巾氣’，也没有‘脂粉氣’的。”從這個總結可以得知：賀鑄的詩至少有三種風格。《四庫全書總目》卷一一五《慶湖遺老詩集》提要云：“其詩亦工緻修潔，時有逸氣，格雖不高，而無宋人悍獷之習。”“工緻修潔”與“開朗乾净”都評的是其“最好的作品”，從根本上講，這種風格仍與典型的宋調有别（既非“蘇門”亦非江西），而接近于其詞中的“幽潔”之作；“細膩柔軟”的詩則與他“盛麗”、“妖冶”的“詞境”接近；衹有“擊壤集”體的詩與宋調最相近，這一點與賀鑄的詞風有“悲壯”的部分相似，可以説是其本性的偶然流露，也可以説是他受時風影響或努力向時風靠近，但這類詩不太多。以詞爲詩仍是賀詩的主導方面，他的大多數近體詩尤其是七律、五言排律多是“細膩柔軟的風調”；古體本來不很近詞，但也時不時有“盛麗妖冶”的詞句出現，譬如《望夫石》，賀鑄因此詩以得名，這首五古在當時“交游間無不愛之”①。其中就有“微雲萌髮彩，初月輝蛾黛。秋雨叠苔衣，春風舞蘿帶”這樣優美華麗的辭藻、意象、意境，與一般五古的樸拙簡淡很不相同。他的七古如《叢臺歌》、《黄樓歌》、《彭城三詠》等都有這種現象。賀鑄曾自言：“吾筆端驅使李商隱、温庭筠常奔命不暇。”② 這種驅使温李的現象不僅衹在他的詞裏，而且也出現在他的詩裏。賀鑄“家藏書萬卷，手自校讎，無一字脱誤”③，就中用力最深的無疑是晚唐人的詩集。王銍《默記》云：“賀方回遍讀唐人遺集，取其意以爲詩詞。”賀鑄

① 魏慶之《詩人玉屑》卷十八引《王直方詩話》。
② 葉夢得《建康集》卷八《賀鑄傳》。
③ 同上。

的詞“用唐人詩句幾十二三”[1]，與其詞同出一源的詩，雖不止徑攘唐人詩句爲己有，但受其影響則是無疑的。詞用晚唐人詩句或意境，不失爲詞家正宗；但詩也用此，就離宋調之正宗愈遠，而離詞愈近了。南宋中後期，詩人們紛紛借助晚唐詩以反撥宋調，或許正是從詞的創作中得到了啓發，因此而言，詞人的詩歌創作，尤其是秦觀、賀鑄這些有意無意獨立于宋詩主潮之外的詞人之詩，是江西詩派乃至南宋詩風轉變的媒介之一。

總的説來，北宋詞對詩的影響不算很大，這主要因爲北宋初期詩詞風格同流，北宋中後期宋調的特色正處于發展成熟階段，大多數詩人致力于不同于“唐音”的詩風，尤其是不同于與詞風相近的晚唐詩的詩風。人們開始意識到詩與詞的區别，有些人自覺不自覺地遵守各自的規範，如歐陽修、柳永、晏幾道；有些人試圖以新的詩風改造沿襲已久的詞風，如蘇軾；有些人仍然詩詞合流，如秦觀、賀鑄。前一種尊體現象對文體變化的影響不大，後兩種破體現象却都引起了一些争議，但蘇軾的以詩爲詞雖有蘇詞非本色之評，却不像秦觀以詞爲詩那樣受到的是譏諷，這可以説明人們在心理上更能接受以詩爲詞，而不能接受以詞爲詩。宋調引起了人們審美情趣的轉變，詞一時無法介入詩的領域。但從晏殊、張先到秦觀、賀鑄，這些似乎一脉相承的詞人之詩，獨立于宋詩主潮之外，給宋詩增添了另一種色彩，無疑有着特别的意義。

南渡前後，最能代表宋調特色的江西詩派詩風開始發生變化，這固然由時世變化的大背景造成，但也體現着物極必反的自

① 夏承燾《唐宋詞人年譜·賀方回年譜》。

然規律——宋調已經發展出它最不同于唐音的特色，需要有些變化了。吕本中、曾幾、陳與義等人不約而同開始變化，儘管他們的變化角度方法不盡相同，但其目的與效果却非常接近——使老健剛硬的詩風變得圓熟靈活、流動輕柔。同時詞風也開始有整體的變化，蘇軾的以詩爲詞至此有了較多的響應者，王灼、胡仔等人從理論上肯定蘇軾的詞風，張元幹、張孝祥等不少詞人從創作上認同蘇軾的詞風。偏于陽剛的宋調注入了陰柔的成分，偏于陰柔的宋詞也理解了陽剛的因素。詩詞在此時出現新的合流的傾向，詩詞雙向交流的時代開始了，詞對詩的影響逐漸明顯起來。

吕本中（1084～1145）倡導“活法”以改變江西詩派的詩風，對宋調的轉型影響最大，人們大多認爲，他的“活法”理論來源于禪宗，很少有人注意到他的理論和他的創作受益于詞的一面。吕本中以詩知名，今存詞不過二十七首，但在當時，曾季貍《艇齋詩話》稱其“晚年長短句，尤渾然天成，不減唐《花間》之作，如一詞云：……又一詞……。皆精絶，非尋常詞人所能作也”。王灼《碧鷄漫誌》卷二稱吕本中同陳與義、徐俯、韓駒等人詞“佳處亦如其詩”。吕本中曾説：“（余）少時作詩，未有以異于衆人，後得李義山詩，熟讀而規摹之，始覺有異。”① 吕本中還“深愛義山‘一春夢雨常飄瓦，盡日靈風不滿旗’之句，以爲有不盡之意”②。他甚至用李使用過的詞語——“吕東萊‘粥香餳白是今年’，‘粥香餳白’四字本李義山《寒食》詩云‘粥香餳白杏花天’。”③ 李商隱的詩一直是不少詞人取資的重要典籍，

① 吕本中《紫微詩話》。
② 同上。
③ 曾季貍《艇齋詩話》。

吕本中却以李詩作爲個人詩歌標新立異的契機，無疑是受到詞作的啓迪。《苕溪漁隱叢話》云："吕居仁詩，清駛可愛，如'樹移午影重簾静，門閉春風十日閑'；'往事高低半枕夢，故人南北數行書'；'殘雨入簾收薄暑，破窗留月鏤微明'。"這些詩句有詞的那種意境與韵味。他的《春日即事》二首七律頗爲人稱道，其中"雪消池塘初晴後，人倚闌干欲暮時"最爲著名，但有人認爲此聯"已落詩餘"[1]。吕本中還有一句話分别用于詩詞中的現象，譬如"亂山深處過重陽"，用在他的《南歌子》（驛路侵斜月）詞中，又用在《水西與李彦恢相從……》這首詩中。胡仔還評説："詩意脉絡貫穿，并優于詞。"[2] 這一點頗近于晏殊，但他在詩體詞體已分劃界限的時代這樣做，顯然有比較自覺的意識。吕本中流動圓活的詩風顯然受其接近《花間集》的詞風影響。吕本中詩風的變化，不僅意味着江西詩派及整個宋詩的轉變，而且透露出詞對詩影響的新消息。

洪亮吉《北江詩話》卷三云："詩詞之界甚嚴。北宋人之詞，類可入詩；南宋人之詩，類可入詞，以流艷巧側故也。"説北宋詞"類可入詩"不無偏頗，但説南宋詩"類可入詞"却很有道理。因爲宋詩從南渡時開始，就向着宋調的反方向運動，而宋調反方向的那邊則是近于詞的。南渡前後，受宋調詩人輕視的晚唐詩開始被詩人提及，江西詩派"派家"之一的韓駒説："唐末人詩，雖格致卑淺，然謂其非詩則不可。"[3] 南宋中晚期，提倡晚唐詩成爲時代風氣。并非南宋人識趣低下，竟會認爲晚唐詩比李

① 胡應麟《詩藪》外編卷五。
② 施蟄存、陳如江《宋元詞話》261頁。
③ 胡仔《苕谿漁隱叢話》卷十六《陵陽室中語》。

杜盛唐詩還要高明，他們仍然認爲李杜盛唐詩是不可企及的高峰，但他們却取法乎下，這是值得思考的問題。如果不是詞人始終取材于晚唐詩，給南宋詩人以啓發，那麼南宋人提倡晚唐詩是不可理喻的。江西詩派發生變化時，晏幾道、賀鑄、周邦彦正在筆端驅使温庭筠、李商隱、李賀等人奔命不暇，而同時稍後的吕本中喜歡李商隱的詩，韓駒發現晚唐詩的優點，接着晚唐詩風靡詩壇，這一切决非偶然巧合。詞——晚唐詩——流艷巧側的南宋詩，無疑是相關的。可以説，詞以晚唐詩爲中介對南宋詩發生影響。

南宋的詞人之詩，在當時没有受到像秦觀那樣在北宋的對待——譏諷甚至嘲弄，與南宋詩的總體風氣有關。南宋的詞人在南宋詩的這種風氣中，也不像秦觀那樣以“華弱”爲愧，所以他們不妨詩詞交通，這樣一來，多樣的詞風影響出多樣的詩風。姜夔、周密等人的詩是南宋詞人之詩的代表。

姜夔（約 1155～1209）的詩在當時就享有盛名，楊萬里云：“尤蕭范陸四詩翁，此後誰當第一功，新拜南湖爲上將，更推白石作先鋒。”① 楊萬里非常欣賞姜夔的《除夜自石湖歸苕溪》十首絶句，以爲“有裁雲縫月之妙思，敲金戛玉之奇聲”②。當時正是“唐體”大盛之時，同時人稱頌姜夔的詩説：“其詩似唐人”③，“短章温李氏才情”④。後來人們逐漸認識到姜夔的詩與詞之間的相互影響，如陳衍《宋詩精華録》卷四評姜夔《過垂虹》：

① 《誠齋詩集》卷四十二《寄張功甫姜堯章進退格》。
② 姜夔《白石詩詞集》卷下《除夜自石湖歸苕谿》題下自注。
③ 周密《齊東野語》卷十二載姜夔自述内翰梁公語。
④ 項安世《平庵悔稿》卷七謝姜夔秀才示詩卷。

“晚宋人多專攻絶句，白石其尤者，與詞近也。”繆鉞《詩詞散論·姜白石之文學批評及其作品》：“白石之詩，氣格清奇，得力江西；意境雋澹，本于襟抱；韵致深美，發乎才情。受江西詩派影響者，其末流之蔽爲枯澀生硬，而白石之詩，獨饒風韵。蓋白石爲詞人，其詩亦有詞意，絶句一體，尤所擅長。……白石之詩在南宋僅爲名家，而其詞在南宋則爲大家。此點正與陸放翁相反。放翁才情，宏放踔厲，故詩勝于詞，白石才情，精細深美，故詞勝于詩。”陳衍、繆鉞都指出姜夔的詩尤其是絶句近于其詞的一面，繆鉞還進一步指出姜夔詩的這個特點及其詩不如詞都源于姜夔的“才情”，這個“精細深美”的“才情”，顯然就是項安世所説的“溫李氏才情”。“唐人”、“溫李氏才情”與詞又一次指向一致。姜夔用江西詩派的清奇勁健來補救當行本色詞的軟媚，又用當行本色詞的緬邈風神來補救江西詩派的枯澀生硬，使詩詞都能在保持各自特色的基礎上而有所變化，這種詩詞互補實際上是促成“唐音”、“宋調”融合的一種較爲成功的嘗試，爲南渡以來宋調的自我調整、宋調的變異提供了一種範例。姜夔式的詞人之詩，比秦觀式的詞人之詩顯然更受人們歡迎，例如王士禛《香祖筆記》卷九：“余于南渡後詩，自陸放翁之外，最喜姜夔堯章。”朱庭珍《筱園詩話》卷四：“南宋人詩，……姜白石猶爲翹楚。其詩甚有格韵，清雅可傳。”李慈銘《越縵堂讀書記》：“白石道人詩，清絶如啖冰雪也。……其詩頗可誦，《江湖小集》中之最佳者。”秦觀的詩就没能得到類似的評價和賞識。姜夔的詩如《除夜自石湖歸苕溪》、《湖上寓居雜詠》、《送范仲訥往合肥》等，空靈蕴藉，極富情韵風致，却没有北宋詞人之詩的華麗纖巧，柔弱無骨，可算是詞人之詩中的翹楚。

江湖詩派的詩人中，有幾位是姜夔詞派（或稱格律詞派）的詞人，如盧祖皋、陳允平，他們的情況與姜夔頗爲近似。葉適有《贈盧次夔》："家住東郊深，能詩人共尋。冰梭間道錦，玉軫斷文琴。城漏宵添滴，窗花晝減陰。新涼白頭句，清甚費悲吟。"此外，盧祖皋還被王綽《薛瓜廬墓誌銘》列爲繼四靈之後"永嘉之作唐詩者"之一，有人説他是"趙紫芝、翁靈舒諸賢之詩友"①，可知他在當時有"能詩"之名，而且是能作"唐詩"的詩人。張端義《貴耳集》云："蒲江貌宇修整，作小詞纖雅。詩如《舟中獨酌》云：'山川似舊客懷老，天地何言春事深。'及《玉堂有感》：'兩山風雨故留寒，九陌香泥苦未乾。開到海棠春爛漫，擔頭時得數枝看。'《松江別詩》：'明月垂虹幾度秋，短篷常是繫人愁。暮烟疏雨分攜地，更上松江百尺樓。'余領先生詞外之旨。"就所引詩看，與其"纖雅"的小詞風格是一致的。盧祖皋與姜夔差不多同時，兩人之間有些交往，盧詞集中有《漁家傲·壽白石》，他與姜夔不同的是，他的詩未從江西詩派入手，而直接從"唐詩"中獲得靈感。他的"唐詩"實際上就是晚唐詩，就是姚合、賈島一派清淡小巧的那部分詩，與他的"纖雅"的小詞同一風味，可見其審美嗜好。陳允平生活在宋元之交，他的詞與同時的張炎、王沂孫等人的詞一樣都充滿故國之思、黍離之悲，他的《西麓詩稿》中的詩也是如此，無論古體近體，都表現出衰颯的意味、荒涼的意境、落寞的情緒、凄清冷漠的格調。舉《小樓》爲例："寒空漠漠起愁雲，玉笛吹殘正斷魂。寂寞小樓簾半卷，雁烟蛩雨又黄昏。"這種情緒格調，似乎是姜夔一派清空

① 厲鶚《宋詩紀事》卷五十八引黄玉林語。

詞風的一種延續與擴展，彌漫在宋末的詩與詞裏，形成了一種風氣。除了陳允平外，江湖詩派和遺民詩派中不少詩人都寫這類詩。詩和詞在這一點上消除了界限，融爲一體。詞人之詩和詩人之詩不像北宋中期那樣界限分明、引人注目，這印證了洪亮吉的斷言。事實上，南宋中末期的詩招致的批評遠遠超過了贊揚，譬如："南渡自四靈以下，皆摹擬姚合賈島之流，纖薄可厭。"[①]"右諸人……多摹擬四靈，家數小，氣格卑，風氣日下，非復紹興乾道之舊，無論東京盛時，已可一概也。"[②] 仔細考察這些批評，可以發現與北宋詞人之詩所受到的指責何其相似，這也反證出南宋中末期詩風詞風的總體合流傾向的存在。

錢鍾書先生認爲，南宋能詩的詞家，除了姜夔，就數周密(1232～1298)，他説周密的詩"意境字句常常很纖澀，例如'噴天狂雨浣香盡，緑填紅䦨春無痕'。如李賀詩，更像吴文英的詞"。并將周密的詩比作"精細的盆景"以説明其"纖"[③]。"像吴文英的詞"，就是像周密自己的詞，因爲周密的詞近似吴文英，與吴文英并稱"二窗"。周密的《草窗韵語》結集于咸淳十年(1274)，他作于宋亡後的詩已經遺失。戴表元爲周密晚年的《弁陽詩集》所作序稱周密詩"少年流麗鍾情"、"壯年典實明贍"、"晚年感慨激發"[④]，周密現存的多是少壯所作，都類似于詞。《草窗韵語》卷一有《讀李長吉集》云："朝剪湘中一尺天，暮剪吴松半江水。隴西風月屬王孫，錦囊探取元無底，酒酣嘔出明月

---

① 翁方綱《石洲詩話》卷四。
② 王士禛《帶經堂詩話》卷十。
③ 錢鍾書《宋詩選注》。
④ 戴表元《剡源戴先生集》卷八《周公謹弁陽詩序》

珠，奚驚驢蹶心自如。騷哀玄澀無足語，天上不讀人間書。新宫銘古玄卿老，定知識字神仙少。窗外誰呼祁孔賓，短夢初回玉樓曉。”可謂開章明義，足見其詩榘矱所在。卷五《游蒼玉洞詩》是一首三十韵的五古，周密二十四歲時作，其中詩句如“石鏡磨古詩，玉釵瀉寒溜。郊原遍紅紫，川谷成錦綉。玄猿叫老木，石乳滴嵌竇”。流麗間雜凝澀，整首詩的意境也麗密甚而有點怪異眩目，能窺見其早年詩的祈向。周密三十四歲有一首《乙丑良月游大滌洞天書于蓬山堂》詩，風格與《游蒼玉洞詩》十分近似。李賀的詩與李商隱的詩一樣，主要是詞家練字的典範，但在吴文英之前，大多數詞人從李商隱詩裏汲取字面、意象和意境，吴文英取資李賀後，爲詞人開闢了新的“詞源”，周密從中受益頗深，不僅用之于詞，而且用之于詩，這爲喜歡晚唐異味的宋末詩人提供了更多的借鑒。李賀的詩在宋末的詩壇與詞壇産生了不小的影響，除劉克莊《李夫人招魂歌》、《東阿王紀夢行》個别幾首詩步趨李賀外，蕭立之、謝翱的古體詩都明顯地效仿李賀，這是人所共知的。李賀在宋末詩壇的影響，無疑與詞風及詞人之詩有關，這可以説明詞對詩的影響在南宋日益深廣。

姜夔、周密不同的詩風也説明，詞人的詩風是隨着其詞風的變化而變化的，從北宋到南宋，詞風不斷變化，使詞人之詩也發生了很大變化，但是到南宋，詞人之詩的個性化纔突出起來。北宋詞人之詩風格較爲一致，晏殊、張先、賀鑄、秦觀的詩風雖不盡相同，但清麗婉約是其共同特徵，南宋姜夔和周密的詩風却各如其詞，姜夔詩藴藉空靈，清風冷韵；周密的詩則纖澀怪麗，耀眼眩目。

詞人之詩的存在，不僅使宋詩顯得多彩，而且對宋詩的變化

產生了一些啓發性的影響，更使後人對詩體和詞體之間的關係深入思考，這是一個大題目，而這裏衹是作了簡單的梳理工作，更深刻的研究還有待將來。

附錄二：清代兩種對立的宋詩觀

——《宋詩鈔》與《石洲詩話》比較研究

呂留良（1629～1683）、吴之振（1640～1717）等人在“宋人集覆瓿糊壁，弃之若不克盡”的情况下，編寫《宋詩鈔》，爲宋人詩集作序并以時代爲序選録宋詩，不僅對宋詩整理和保存作出了鉅大貢獻，而且推動了康熙年間宋詩創作和宋詩研究，尤其是呂、吴等人對宋詩的認識及對宋詩發展過程的描述，可以説影響了一代人的宋詩觀。宋犖《漫堂説詩》云：“明自嘉隆以後，稱詩家皆諱言宋，至舉以相訾，故宋人詩集庋閣不行。近二十年來乃專尚宋詩，至余友吴孟舉《宋詩鈔》出，幾于家有其書矣。”説明《宋詩鈔》流行之廣。《宋詩鈔》是在康熙二年至十年（1663～1671）間大體編定的。到了乾隆三十三年（1768），翁方綱（1733～1818）整理他三年多的論詩心得爲《石洲詩話》，其中對《宋詩鈔》所表現的宋詩觀念大加抨擊，進而提出他個人的宋詩觀。談及《宋詩鈔》對清人近百年的影響，翁方綱不無誇張地説：“吴孟舉之鈔宋詩，于大蘇則欲汰其富縟，于半山則病其議論，而以楊誠齋爲太白，以陳後山、簡齋爲少陵，以林君復之屬爲韋、柳。後來頹波日甚，至如祝枝山、唐伯虎之放肆，陳白沙、莊定山之流易，以及袁公安、鍾伯敬之佻薄，皆此一家之言

浸淫灌注，而莫可復返。所謂率天下而禍仁義者。吴獨何心，乃習焉不察哉?"（《石洲詩話》卷四第六十七條）正是因爲意識到《宋詩鈔》的"率天下而禍仁義"，翁方綱纔不遺餘力地批判它，以期從根本上改變人們對宋詩的認識。

《宋詩鈔》與《石洲詩話》有一點是一致的，就是都反對以評選唐詩的標準評選宋詩。《宋詩鈔序》云："萬曆間，李蓘選宋詩，取其離遠于宋而近附于唐者。曹學佺亦云：'選始萊公，以其近唐調也。'以此意選宋詩，其所謂唐，終不可近也，而宋人之詩則已亡矣。"《石洲詩話》對此語頗爲欣賞，説："此對嘉隆諸公吞剥唐調者言之，殊爲痛快。"（卷三第一二條）翁方綱還明確地指出："初唐之高者，如陳射洪、張曲江，皆開啓盛唐者也；中、晚唐之高者，如韋蘇州、柳柳州、韓文公、白香山、杜樊川，皆接武盛唐者也。是有唐之作者，總歸盛唐。而盛唐諸公，全在境象超詣。所以司空表聖二十四品，及嚴儀卿以禪喻詩之説，誠爲後人讀唐詩之準的。"（卷四第一三條）司空圖和嚴羽的評詩標準衹能用來品評唐詩，而宋詩必須換一種眼光去審視。

在漫長而熾熱的唐宋詩之争中，吴之振等人和翁方綱無疑都是站在揚宋的這一邊的。但是，以怎樣的眼光來審視宋詩，宋詩到底與唐詩的根本區别在哪裏，他們的認識却極不相同。吴之振等人在選録宋詩時，力求祛除偏見，選收面大量多，儘量將選録標準定得寬泛些，以便反映出宋詩全貌，《宋詩鈔序》説："余與晚村、自牧所選蓋反是，近宋人之長，使各極其致，故門户甚博，不以一説蔽古人。"《宋詩鈔凡例》又强調説："詩文選録，古人間有品題而無批點，宋以來方有之，亦自存其説，非爲一代定論也。若一加批點，則一人之嗜憎，未免有所偏着，而古人之

全體失矣。是選于一代之中，各家俱收；一家之中，各法具在。不著圈點，不下批評，使學者讀之而自得其性之所近，則真詩出矣。"翁方綱對吴之振的序很推崇："觀吴孟舉所作序，對證嘉、隆人一種吞剥唐人之習，立言頗爲有見。"《宋詩鈔》的確選録的詩人衆多，詩作浩繁，不存門户之見。但是，翁方綱却從其所選的詩裹及其小序對宋代詩人的評價裹，指出吴之振等人的選評標準衹有一個，而且這個標準没有抓住宋詩的精詣所在，衹是一家之言。《石洲詩話》卷三云："但一時自有一時神理，一家自有一家精液，吴選似專于'硬直'一路，而不知宋人之'精腴'故亦不可執一而論也。"（第一二條）同卷第一零二條云："《宋詩鈔》之選，意在别裁衆説，獨存真際，而實有過于偏枯處，轉失宋人之真。"同卷一零六條又説："吴鈔大意揔取浩浩落落之氣，不踐唐迹，與宋人大局未嘗不合，而其細密精深處，則正未之别擇。"卷四第五條云："（吴之振）專以平直豪放者爲宋詩。"同卷第一三條云："所以吴孟舉之《宋詩鈔》，捨其知人論世、闡幽表微之處，略不加省，而惟是早起晚坐、風花雪月、懷人對景之作，陳陳相因。如是以爲讀宋賢之詩，宋賢之精神，其有存焉者乎?"翁方綱對《宋詩鈔》的總體批評還不止這些，他認爲吴之振首先是以"硬直"、"平直豪放"爲標準選録宋詩，這個標準没能把握住宋詩的實質，至少没有抓住宋詩的精神，所以吴之振遺漏了許多優秀的宋詩，而抄録了大量的惡詩，并且也忽略了宋詩對題材的開拓。因此，翁方綱提出了他對宋詩精神的理解："談理至宋人而精，説部至宋人而富，詩則至宋而益加細密。蓋刻抉入裏，實非唐人所能囿也。"（《石洲詩話》卷四第五條）接着，他更明確地説："宋人精詣，全在刻抉入裏，而皆從各自讀書學古中來，

所以不蹈襲唐人也。”（同上第六條）“細密精深”、“益加細密”、“刻抉入裏”，是與“硬直”、“平直豪放”相對立的對宋詩的審美概括。翁方綱對他的術語有不少解釋，其中卷四第一三條云：“唐詩妙境在虛處，宋詩妙境在實處。……若夫宋詩，則遲更二三百年，天地之精英，風月之態度，山川之氣象，物類之神致，俱已爲唐賢佔盡。即有能者，不過次第翻新，無中生有。而其精詣，則固別有在者。宋人之學，全在研理日精，觀書日富，因而論事日密。如熙寧、元祐一切用人行政，往往有史傳所不及載，而于諸公贈答議論之章略見其概。至如茶馬、鹽法、河渠、市貨，一一皆可推析。南渡而後，如武林之遺事，汴土之舊聞，故老名臣之言行，學術師承之緒論、淵源，莫不借詩以資考據。而其言之是非得失，與其聲之貞淫正變，亦從可互按焉。今論者不察，而或以鋪寫實境者爲唐詩，吟詠性靈、掉弄虛機者爲宋詩。”由此可知，翁方綱的“細密”至少包括題材上的兩個方面，一個是在唐人舊題材上的“次第翻新，無中生有”，從細密處與唐人爭勝；一個是新題材上的開拓，向生活的各個方面拓展，比唐人更細緻深入地介入生活。將此處的“細密”與翁方綱的肌理說結合起來看，“細密”還包括藝術技巧法則各方面的精進，翁方綱的肌理說有相當一部分探討的是詩歌的遣詞造句、聲調格律、篇章結構等技法問題，不講究技法，就談不上肌理細密骨肉勻，他的《黄詩逆筆說》就從章法意脉上揭示黄庭堅詩的肌理細密，細密也是藝術標準。那麽，翁方綱此處的“細密”不是一個風格概念，而是指宋詩異于唐詩的方面，亦即宋詩的特色、成就、精華。同樣，他所指出的吴之振的“平直豪放”亦是如此。吴之振以“平直豪放”爲宋詩的特色，他所選録的宋詩就以此爲標準，

以顯示出宋詩的成就。翁方綱認爲吴之振的認識“與宋人大局未嘗不合”，但不够精確，他的《石洲詩話》便從許多方面補充、糾正吴之振的觀點。宋詩的特色本來就是複雜的，吴之振和翁方綱從各自不同的角度出發，得出了相反的個人看法，并以這個看法爲標準評價了宋代大多數詩人的風格、成就以及作用、地位。

《宋詩鈔》是選本形式的宋詩簡史，《石洲詩話》卷三和卷四是詩話形式的宋詩簡史，吴之振和翁方綱對宋詩特色的不同認識，直接影響了這兩本書對宋詩發展過程的叙述。例如，在評述宋初各家對宋詩發展的貢獻時，《宋詩鈔》比較强調王禹偁的開創之功，而貶低、忽略西崑體的作用，《小畜集鈔序》云：“是時西崑之體方盛，元之獨開有宋風氣，于是歐陽文忠得以承流接響。文忠之詩，雄深過于元之，然元之固其濫觴矣。”他搞錯了西崑體與王禹偁的時代先後，而且没有選録西崑體一人一詩。《石洲詩話》對此有不同看法，卷三第三條云：“《小畜集》五言學杜，七言學白，然皆一望平弱，雖云‘獨開有宋風氣’，但于其間接引而已。”同卷第一一條又云：“石門吴孟舉鈔宋詩，略西崑而首取元之，高則高矣，然宋初真面目，自當存之。元之雖爲歐蘇先聲，亦自接脉而已。”翁方綱認爲王禹偁的貢獻没有吴之振所説的那麽大，衹有“接引”、“接脉”的作用而已。相反地，他突出西崑體的地位，説：“宋初之西崑，猶唐初之齊梁。宋初之館閣，猶唐初之沈宋也。開啓大路，正要如此，然後篤生歐蘇諸公耳。”（卷三第六條）卷三第一二條又明確地説：“且如入宋之初，楊文公輩雖主西崑，然自有神致，何可盡祧去之？而晏元獻、宋元憲、宋景文、胡文恭、王君玉、文潞公，皆繼往開來，肇起歐、王、蘇、黄盛大之漸。”翁、吴二人對西崑體及王禹偁

的看法如此不同，正是由于他們對宋詩的精詣有不同的認識。王禹偁開啓的是“平直豪放”一路，而西崑體開啓的是“細密精深”一路。對宋初的林逋，吴之振衹注意其風格：“大數搴王孟之幽，而擄劉韋之逸。”（《宋詩鈔·和靖詩鈔序》）翁方綱則爲其定位：“至于林和靖之高逸，則猶之王無功在唐初。”（《石洲詩話》卷三第一一條）而他對王績的評價是：“王無功以真率疏淺之格，入初唐諸家中，如鸞鳳群飛，忽逢野鹿，正是不可多得也，然非入唐之正脉。”（同上卷一第一條）從宋詩發展過程上看，翁方綱比吴之振更能揭示“宋初真面目”，更具有“史”的自覺意識。

吴之振、翁方綱不同的宋詩觀在評價具體的作家作品時所表現的差異更大。例如，在評論蘇軾問題上，吴之振云：“子瞻詩，氣象洪闊，鋪叙宛轉，子美之後，一人而已。然用事太多，不免失之豐縟，雖其學問所溢，要亦洗削之功未盡也。而世之訾宋詩者，獨于子瞻不敢輕議，以其胸中有萬卷書耳。不知子瞻所重，不在此也。加之梅谿之注，鬬釘其間，則子瞻之精神反爲所掩。故讀蘇詩者，汰梅谿之注，并汰其過于豐縟者，然後有真蘇詩也。”（《宋詩鈔·東坡詩鈔序》）翁方綱對此論十分不滿，《石洲詩話》卷三有幾條針鋒相對地批駁：“如論蘇詩，以使事富縟爲嫌。夫蘇之妙處，固不在多使事，而使事亦即其妙處。奈何轉欲汰之？而必如梅宛陵之枯淡、蘇子美之鬆膚者，乃爲真詩乎？且如開卷《鳳翔八觀》詩，尚欲加以芟削，何也？餘所去取，亦多未當。蘇爲宋一代詩人之冠冕，而所鈔如此，則他更何論！”（第一零二條）“即如論蘇詩，首在去梅谿之餖飣，而并欲汰蘇之富縟。夫梅谿之餖飣，本不知蘇，不必與之較也。而蘇豈以富縟勝者？

此未免以目皮相。”（第一零六條）蘇軾是吴、翁共同推舉的“一代詩人之冠冕”，而兩人對其認識却不苟同如此。翁方綱認爲蘇軾詩的精妙處不在“雄闊”、“豪横”，即如吴之振所説的“氣象洪闊”，他説：“蘇公之詩，惟其自言‘河聲便是廣長舌，山色豈非清净身’二語，足以盡之。又云：‘始知真放本精微。’此一語殆亦可作全集評也。”（第七七條）吴之振衹知其“真放”，而不知其“精微”，所以去取不當。翁方綱在卷三中從第三七條開始直到第一零二條，用大量篇幅分析鑒賞蘇軾的作品，以説明蘇軾的“肌理細膩”，并批駁吴之振。如第四一條評賞蘇軾的《王維吴道子畫》，既賞其“浩瀚淋漓，生氣迴出”，又嘆其“即如‘亭亭雙林間’直到‘頭如黿’一氣六句，方是個‘筆所未到氣已吞’也。其神彩，固非一字一句之所能蓋”，“看其王維一段，又是何等神理！有此鍛冶之功，所以貴乎學蘇詩也”。再批評吴云：“若祇取其排場開闊，以爲嗣響杜韓，則蒙吏所訶‘貽五石之瓠’者耳。”其他條目亦不遺餘力地從聲調、用韵、使事、用字、句法、結構、修辭、語意等各方面論述蘇軾詩的“精微”。

在評選和評述黄庭堅時，吴之振和翁方綱的差異也很大。《宋詩鈔·山谷詩鈔序》云：“宋初詩承唐餘，至蘇、梅、歐陽以變大雅，然各極其天才筆力，非必鍛煉勤苦而成也。庭堅出而會萃百家句律之長，究極歷代體制之變，自成一家，雖支字半句不輕出，爲宋詩家宗祖，江西詩派皆師承之。史稱自黔州以後，句法尤高，實天下之奇作，自宋興以來，一人而已，非規模唐調者所能夢見也。”這段話多是祖述劉克莊及其他前人説法，但也可見吴之振對黄庭堅的態度。翁方綱認爲吴之振的這個評價没有錯，錯的是他所選録的詩與他的評價不相符合。翁方綱説：“蓋

繼往開來，源遠流長，所自任者，非一時一地事矣。論者不察，而于《宋詩鈔》品之曰‘宋詩宋祖’，是殆必將全宋之詩境與後村立言之旨，一一研勘也。觀其所鈔則又不然，專以平直豪放者爲宋詩，則山谷又何以爲之宗祖？蓋所鈔全集，與其品山谷之言初無照應，非知言之選也。”（卷四第五條）翁方綱認爲黄庭堅是宋詩的典型代表，黄庭堅的詩具體體現了宋詩的特點，既然吴之振也承認黄是“宋詩家宗祖”，那麼吴選鈔的宋詩就應該與其宗祖的詩特點相似相近，而吴選的詩全是“平直豪放”，與黄庭堅詩的特色毫不相干，這不是自相矛盾嗎？這個指責涉及到對整個宋詩的認識。翁方綱云：“山谷詩，譬如榕樹自根生出千枝萬幹，又自枝幹上倒生出根來。”（《石洲詩話》卷四第九條）他對整個宋詩的評價正是基于他對蘇軾、黄庭堅等“元祐諸賢”的這種認識，而吴之振對宋詩的觀點則主要是從蘇軾等人的一個方面得出，從這一點上講，翁方綱的論據更加充分，因此其觀點也更有可信度。

在談到南宋詩歌時，吴、翁的分歧主要在雅俗問題上，當然，弃俗從雅是傳統文學的共同傾向，二人也不例外，但是對雅俗程度的界定二人却不相同。如評周必大，《宋詩鈔·省齋集鈔序》云：“詩格澹雅，由白傅而溯源浣花者也。”《石洲詩話》卷四第五二條對此評不滿，并云：“今看其詩，未能免于傖俚，已入楊誠齋法門矣。惟《高宗挽詞》差佳，吴所不取。”又如評陸游、范成大、楊萬里，《宋詩鈔·劍南詩鈔序》云：“劉後村謂：‘……惟放翁記問足以貫通，力量足以驅使，才思足以發越，氣魄足以陵暴。南渡而下，固當爲一大宗。’吾謂豈惟南渡，雖全宋不多得也。”同書《石湖詩鈔序》云：“其詩縟而不釀，縮而不

窘，新清嫵媚，奄有鮑謝；奔逸俊偉，窮追太白。”同書《江湖詩鈔序》云：“後村謂：‘放翁，學力也，似杜甫；誠齋，天分也，似李白。’蓋落盡皮毛，自出機杼。古人之所謂似李白者，入今之俗目，則皆俚諺也。……嗚呼！不笑不足以爲誠齋之詩。”吴之振并未從雅俗的角度批評三家詩，他對陸游評價極高，認爲陸游是整個宋詩的“一大宗”；對楊萬里也没有一味貶低，衹指出了當時人的看法與宋人看法不同，并選録了不少楊萬里“自出機杼”的詩。翁方綱則不同，他首先認爲南宋詩不如北宋，即便是陸游也未能超越其時代的限制，更不用説范成大、楊萬里了。《石洲詩話》卷四第八三條云：“楊、范、陸極酣肆處，正是從平熟中出耳。天固不欲使南渡復爲東都也。”第八四條又云：“雖以陸公有杜之心事，有蘇之才分，而驅使得來，亦不離平熟之徑。氣運使然，豪杰亦無如何耳！”“平熟”正是翁方綱認爲南宋不如北宋的主要原因，而“平熟”即離俗不遠，因爲平則易入平庸，熟則毫無新意，令人生厭。翁方綱認爲楊不如范，范不如陸，其理由也是楊比范俗，范比陸俗。“范、陸皆趨熟，而范尤平迤，故間以零雜景事綴之，然究未爲高格也。”（卷四第五九條）“阮亭云：‘范石湖之視陸放翁，何啻霄壤！’蓋平熟之中，未能免俗也。”（卷四第五五條）翁方綱對楊萬里的批評可謂聲色俱厲：“石湖、誠齋皆非高格，獨以同時筆墨皆極酣恣，故遂得抗顏與放翁并稱。而誠齋較之石湖，更有敢作敢爲之色，頤指氣使，似乎無不如意，所以其名尤重。其實石湖雖祇平淺，尚有近雅之處，不過體不高、神不遠耳。若誠齋以輕儇佻巧之音，作劍拔弩張之態，閲至十首以外，輒令人厭不欲觀，此真詩家之魔障。而吴《鈔》鈔之獨多，自有肺腸，俾民卒狂。孟子所謂‘放淫息

邪'，少陵所謂'别裁僞體'，其指斯乎！"（卷四第七一條）又引朱彝尊、王士禛語以印證："竹垞云：'……若楊廷秀、鄭德源之流，鄙俚以爲文，詼笑嬉褻以爲尚，斯爲不善變矣。'又曰：'今之言詩者，每厭弃唐音，轉入宋人之流派，高者師法蘇黄，下乃效及楊廷秀之體，叫囂以爲奇，俚鄙以爲正。譬之于樂，其變而不成方者與！'又曰：'自明萬曆以來，公安袁無學兄弟，矯嘉靖七子之弊，意主香山、眉山，降而楊陸。其辭與誌，未有大害也。景陵鍾氏、譚氏，從而甚之。'阮亭亦有'楊范佻巧取媚'之論。"（同上第六零條）翁方綱比吴之振更要求詩歌的雅正，更不能容忍俚俗，他的審美情趣比吴之振顯然要狹窄。當然，翁方綱對楊萬里的批評，還有針對當時文壇的用意，因爲袁枚性靈説理論及創作都推尊楊萬里，誠齋體風格風靡一時。

《宋詩鈔》、《石洲詩話》有着截然不同的宋詩觀，從接受學的角度看，這并没有什麽特異之處，因爲宋詩是一個客觀存在，每個人都可以以個人的眼光去審視，以個人的審美標準去理解、評判，自從宋詩形成其特色起，人們就不停地品評、議論它，反復拿它與唐詩比較，以至于唐宋詩之争成爲詩學史上一個重要的話題、一段無法迴避的公案，《宋詩鈔》與《石洲詩話》不過是其中的兩種觀點而已。但是與其他的觀點相比較，這兩家的觀點集中、全面、系統，對宋詩的重要作家及宋詩的發展過程都有評論和叙述，不同于一般的評點和零碎的感悟，所以顯得難能可貴。此外，由于《宋詩鈔》廣泛流傳，翁方綱在乾、嘉年間聲名甚著，使得這兩種觀點都具有了社會意義，其代表性及其影響都非一般選本和詩話可比。

《宋詩鈔》無疑是清代宋詩研究的先驅，也是清代詩人學習

宋詩詩風的倡導者之一。它的出現，主要是針對“自嘉、隆以還，言詩家尊唐而黜宋”（《宋詩鈔序》）的狀況。事實上，尊唐而黜宋從南宋中期就開始了，經元至明而日益高漲，明弘治（1488～1505）、正德（1506～1521）間，李夢陽、何景明提出文學秦漢，詩學漢魏盛唐，此說風靡一世。這種倡導到了嘉靖（1522～1566）、隆慶（1567～1570）時爲李攀龍、王世貞等後七子繼承，愈演愈烈，達到高潮。直到清初，仍未消歇。到吴之振搜集編選宋人詩集時，這種狀况已持續很多年了。其間雖有推尊宋詩的人，但未能扭轉大勢，所以，吴之振的功績在于摧清陷廓，建樹宋詩的大纛，讓人們瞭解什麽是宋詩，説明宋詩并不像前後七子所説的那樣“腐”，而是“變化于唐，而出其所自得，皮毛落盡，精神獨存。”（《宋詩鈔序》）《宋詩鈔》所選録的詩都是圍繞這個目的展開的。

吴之振的宋詩觀顯然繼承了萬曆（1573～1620）中期公安三袁以來尊宋一派的觀點，尤其是錢謙益的觀點。錢謙益在明天啓（1621～1627）年間受程嘉燧影響，崇奉陸游并加以鼓吹，認爲陸游是宋詩的代表，這一點受到賀裳的猛烈抨擊：“至如近人之稱許宋詩，不過喜其尖新儇淺，乃南宋中陸務觀一家，亦未能深窺宋人本末耳”（《載酒園詩話》自序）；“天啓、崇禎中忽崇尚宋詩，迄今未已。究未知宋人三百年間本末也，僅見陸務觀一人耳。實則務觀勝處亦未能知，止愛讀之易解、學之易成耳”（同上卷五）。明末清初人對宋詩的瞭解，是通過這些人的宣揚而得知的。吴之振對宋詩的認識并未超越這個時代，《宋詩鈔》的流行，使明末清初以來的宋詩觀深入人心。沈德潛云：“錢受之意氣揮霍，一空前人，于古體中揭出韓、蘇，于近體中揭出劍南，

……錢氏之學行于天下，較前此爲盛矣。然而矯激有餘，雅非正則，相沿既久，家務觀而户致能，有詞華無風骨，有隊仗無首尾。甚至譏誚他人，則曰：此漢魏，此盛唐。耳食之徒，有以老杜爲戒者。弟弱冠時，猶聞此語。”（《歸愚文鈔》卷九《與陳耻庵書》）沈德潜弱冠時，大約是康熙三十二年前後，此時宋詩頗爲風行。明末清初揚宋一派，主要是推崇宋詩中蘇軾、陸游的詩風，尤其是蘇軾、陸游“讀之易解、學之易成”，也就是“平直豪放”的一面，把這一面作爲宋詩的特色加以提倡，首先引起尊唐者的抗議，尊唐一派認爲這一點并非宋詩優勝處，既非優勝，何必捨唐而學宋？尊唐一派的抗議，促使揚宋一派沉思，因此對宋詩的研究更加深入，翁方綱《石洲詩話》正是深入研究宋詩的結果，代表了乾隆時期人們對宋詩的認識。

不僅如此，吴之振、翁方綱相反的宋詩觀，反映了康熙、乾隆兩個時代不同的審美風尚，明末清初及康熙初年，不少文人親歷易代鉅變，鉅變促使他們關注文學的時代意義、社會作用，差不多相同的易代現實使他們首先對宋亡之後的遺民詩發生了共鳴，如黄宗羲在其《謝皋羽年譜游録注序》中説：“夫文章，天地之元氣也。元氣之在平時，崑崙旁薄，和聲順氣，發自廊廟，而鬯浹于幽遐，無所見奇。逮夫厄運厄時，天地閉塞，元氣鼓蕩而出，擁勇鬱遏，坌憤激訐，而後至文生焉。故文章之盛，莫盛于亡宋之日，而皋羽其優也。”吴之振《宋詩鈔》就抄録了謝翱、文天祥、謝枋得、許月卿、林景熙、真山民、汪元量、鄭思肖等遺民詩人的詩，且評價極高。如《晞髮集鈔序》：“古詩頡頏昌谷，近體則卓煉沉着，非長吉所及也。”《文山集鈔序》：“嗚呼！去今幾五百年，讀其詩，其面如生，其事如在眼者，此其求之聲

調字句間哉。”《白石樵唱鈔序》：“大概凄愴故舊之作，與謝翱相表裏。翱詩奇崛，熙詩幽宛。”

《宋詩鈔》成于衆手，吕留良參加了策劃和選刻，黄宗羲也曾參與了搜討勘訂，吕、黄都有濃厚的民族意識，他們欣賞的是亡宋遺民詩那種蒼凉激楚、坌憤激訐的風格，這種審美趣味在當時無疑代表了那個時代的審美風尚，而《宋詩鈔》的編選，正是這種審美風尚的一種表達。隨着清王朝政治的日益穩定，人們的審美趣味發生了鉅大變化。康熙中後期，王士禛的神韵説盛行一時，文壇普遍崇尚清幽淡遠、典雅含蓄的風格，到了乾嘉年間，考據學盛行，精研經史、博聞强記成爲一種文化思潮，文學觀念和理論批評爲之一變，身兼考據學家和詩人的翁方綱，更把考據與詩融爲一體，提出了肌理説，要以義理學問來充實詩歌的創作，有無義理學問也成爲詩歌有無水平和價值的衡量標準之一，《石洲詩話》中對宋詩的品評表現了他個人的欣賞趣味，也代表了當時不少考據學家的審美好尚。翁方綱的宋詩觀被後人一致視爲清季宋詩派理論和創作的濫觴，正因爲他抓住了宋詩的實質和精華所在，宋詩派所倡導的詩風正是蘇軾詩精微的一面，尤其是黄庭堅詩歌細密的章法意脈。

從《宋詩鈔》到《石洲詩話》，可以看出清人宋詩研究的深化，可以對宋詩有較全面的瞭解，可以感受到清代審美好尚的變化。

後 記

《宋詩體派論》是我入校後不久，導師王水照先生給我定的論文題目，當時我的方向剛從六朝文學轉變到唐宋文學，不知天高地厚，便接了下來。等到瞭解現狀後，便產生了畏難情緒，一度喪失信心，曾要求縮小研究範圍或改換題目。如果沒有王先生的堅持、督促、鼓勵、指導，以我個人的能力及個性中的缺乏自信和懶散，决不會有這篇論文的產生。而且，王先生認真嚴謹的治學態度，直接影響了我的論文寫作，所以在此對王先生表示言輕意重的感謝，并致以崇高的敬意。

在此，還要感謝我的碩士導師鄭文先生，他以八十高齡，在大病初愈之後，對我的論文提出了極好的建議，并借給我許多相關書籍，讓我感動不已。

另外，感謝雷漢卿先生，没有他的相知、相伴、相助，我就不會安心于此，也没有攻讀博士學位的勇氣和力量。

感謝所有幫助我、鼓勵我、愛護我的老師們和朋友們！

這是六年前，我在博士論文後寫的後記，六年過去了，時事變遷，但是他們對我的期望、關懷和信任没有改變，而我，對他

們的感激之情與日俱增。

六年間，還有很多人值得我感謝：首先是評閱、評審我的論文以及參與我的論文答辯的專家們，他們對我的論文提出了極好的批評和建議，讓我在修改論文時有了方向和參照；還要感謝他們對我的鼓勵，他們大都肯定我的文風，使我信心大增。另外，感謝陳尚君老師，他不僅在論文答辯時給我很多褒揚，而且六年多來，他一直關心我的論文何時出版。感謝周裕鍇老師在學術研究上給我的提携幫助和勉勵。謝謝張岩冰博士、朱志榮博士和林麗同學，他們幫我反復校對，作了大量的工作。

六年前，當我和愛人分文不名回到蘭州，復旦的不少老師和同學給了我們經濟上和精神上的支持；1998 年，我來到川大，這裏的老師和同仁也非常關心我的生活和學業，這一切，我銘刻在心。

因爲有了這麼多關心我的人，我甚至對這世界充滿感激。

這本書寫了將近十年。三百二十餘年的宋詩，對我來説，研究十年不算很長時間，因爲我的能力確實有限，尤其是在反復修改的過程中，我深深體會到這一點。我非常欣賞氣勢恢弘、邏輯嚴密、理論思維性很强的學術文章，但是我自己寫起來，常常最缺少的就是這些，這使我十分痛心。我常常是花的時間越長，看的材料越多，越寫不好，譬如宋初宗唐三體和江湖詩派，之所以寫得又臭又長，完全是陷到材料的泥坑無以自拔。這本書的寫作過程，是像寫單篇論文一樣，一體一派單獨寫，而每一體每一派都花費了很長時間，各個體派中間間隔時間較長，所以，現在完整地將它當作一本書看，有些不盡符合學術規範，譬如結構上，

詳略不是很得當，重要的作家往往寫得簡略；再如各章之間，由于角度和側重點不同，所寫内容不很統一，等等，不一而足。

這本書現在之所以敢拿出來刊行，除了項目負責人的催促之外，我個人也想對我的十年辛苦作一個總結，所謂没有功勞，也有苦勞。我的探討基本采取宋詩常用的那種“避熟就生”方法，希望我的研究不全是拾人牙慧，希望我的論文即便在“大判斷”上没有創新，也能在“小結果”上有所發明。我的思維方式十分女性化或者説很傳統，常常是感悟式的、實證式的，所以不免細碎凌亂，但我希望能給人以啓發。我儘量避免行文囉嗦，而且我不喜歡陳詞濫調，也不喜歡大而無當的詞彙，所以希望我的行文能够落到實處，能够比較簡潔新鮮。

像所有寫書人一樣，我這本書寫得也很艱辛，尤其是我畢業後的六年多，因爲生育孩子，我幾乎無法繼續我的工作。我常常是孩子全時、全職、全力的陪護。而我的孩子似乎故意和我這本書作對，每當我抽出時間讀了些材料，有了點想法要動手寫出來時，她及時的一場發燒咳嗽進醫院，立刻使我的所有想法烟消雲散，這樣周而復始，這本書就在一次次的驚心動魄中，拖到現在。就在我最後衝刺的五十天内，我的孩子又進了兩次醫院，而她的爸爸遠在國外。如果不是我的父母接替了我的全部家務工作，那麽這本書還會拖到更遠的將來。而我的這本書會給他們帶來什麽？即便把這本書獻給他們，也不能報答他們萬一。但願這本書結束之時，是我孩子健康的開始，是我父母幸福的開端。